د.محمد عدناني

في بلاغة الغزل العذري

بحث في المكونات الفنية للنص

دراسة وتحليل



كنوز المعرفة

دراسة وتحليل

في بلاغة الغزل العذري

بحث في المكونات الفنية للنص

بسم الله الرحمن الرحيم

د.محمد عدناني

في بلاغة الغزل العذري

بحث في المكونات الفنية للنص

دراسة وتحليل

الطبعة الأولى

١٤٣٧هـ ٢٠١٦م

كنوز المعرفة

في بلاغة الغزل العذري بحث في المكونات الفنية للنص - دراسة وتحليل-
تأليف : د. محمد عدناني

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية:(2015/11/5332)
ردمك ISBN 978 9957 74 556 1

الطبعة الأولى
1437هـ 2016م

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

عمان - وسط البلد - شارع الملك الحسين
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 877 4655 فاكس 875 4655 6 962+
dar_konoz@yahoo.com
E-mail: info@darkonoz.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني :دار كنوز المعرفة

قال العماد الأصبهاني : «إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه ، إلا قال في غَده لو غُيِّر هذا لكان أحسن ، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسَن ، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل ، ولو تُرِك هذا لكان أجمل ؛ وهذا من أعظم العِبَر ، وهو دليل على استيلاء النقص على جُملة البشر» .

مدخل

١- حول الغزل العذري: الموضوع والفرضيات

لا شك أن إنصاف الظاهرة الشعرية الغزلية (العذرية خصوصا) يقتضي منا تجاوز التأْوِيلات الرابطة بينها وبين الواقع السياسي والديني والاجتماعي والظَّرف التاريخي الذي وُلِدَتْ فيه ، إلى النظر إليها إبداعا شعريا يقوم على عاطفة مَشْبوبَةٍ صُوِّرَت بِلُغَةٍ شعرية فيها من الإبداع ما يُعَدّ استمرارا للإبداع الشعري العربي القديم من جهة ، وما يُعَدُّ ابتكارا جديدا من إبداع شعراء هذه المدرسة من جهة ثانية ، ولأجل ذلك نعقد هذه الدراسة .

إن الباحث قد لا يُفاجَأُ بكثرة الحقول المعرفية التي لم تنل حظها من اهتمام الباحثين ، ولكن المفاجئ أن يقتل الباحثون بعض المواضيع درسا وبحثا ، ويُهْمِلُوا مواضيع أخرى في الحقل نفسه ، بل إن الأمر أسوأ من ذلك ، عندما تراهم في موقع التناقض الصريح حين يحكمون على هذا المُهْمَلِ بالأصالة والغنى الفنِّيَيْن حينا ، وبالضَّحالة أحيانا أخرى(١) .

إن شعر الغزل في الثقافة العربية يطرح جملة من القضايا النقدية والبلاغية التي وجب النظر فيها من جديد في ضوء تحليل النص الشعري ، وذلك بالدخول إليه من مداخل ملائمة تستجيب لطبيعته ومكوناته الفنية المهيمنة ،

---

(١) سنخصص بحثا مستقلا لمناقشة هذه القضية المُستغرَبة حقا ، سواء من خلال ضبط آراء الباحثين الذين قاربوا مقام الغزل في سُلَّم الأغراض الشعرية القديمة ، أو من خلال رصد مواقفهم من الكثافة البلاغية للنص الغزلي ، وأغلبهم مُتَّهِمٌ لها .

لا بِإكراهٍ منهجي يجعل الانجرار خلف الآراء السابقة حتميا ، فتضيع ماهية النص أو تُشَوَّهَ .

إن الاحتكام للنص الغزلي وحده هو الكفيل بتبرير كل مُرَاجَعة ممكنة ومُحتمَلة للدراسات السابقة التي أَعْلَتْ من شأن المنهج فَمَسَخَتْ النص أو تَعَسَّفَتْ عليه . وحده الفاصل في إعادة بعض الأحكام من الإطلاق إلى النسبية ، كمفهوم العذرية الذي يحتاج إلى تدقيق أكثر لاسيما في إلصاقه بمدرسة بعينها على سبيل القطع ، وإطلاق مفهوم الإباحية على مدرسة أخرى بالمنطق نفسه . وحده القادر على تضييق المسافة بين التناقضات الكثيرة التي وقعت فيها بعض الدراسات التي تناولت الغزل . وحده الذي يجعلنا نُطِلُّ على السياق كَمُعِين على تفسير النص ، لا كَمُوَجِّهٍ للتحليل . بل إنه الطريق الأنسب لإنصاف هذا النص ، وإبراز ما يتمتع به من كثافة بلاغية عالية عكس ما استقر في الأذهان من أحكام مَسكوكة دَرَجَ الباحثون على تبنيها ، كمن دَرج على مُسَلَّمَةٍ إلهية غير قابلة للمساءَلة أو حتى النقاش .

إننا بصدد مشروع قراءة النص الغزلي وفق ما كشفنا عنه من مرجعيات وقناعات . قراءة تنطلق من النص ، تُنْصِتُ إليه ، فتستجيب للمداخل التي يقترحها ، دون رفض أو تغييب للسياق بتلويناته التاريخية والاجتماعية والنفسية التي احتضنت هذا النص وارتبطت به ارتباطَ وُجوبٍ .

إن الإعلاء من مقام النص واضح جدا من عنوان هذا الكتاب الذي سيتناول الغزل العربي العذري بالدراسة والتحليل ، وبعبارة أدق سيكشف عن بناء المعنى الشعري وآلياته ، من خلال الكشف عن المكونات البلاغية للنص الشعري .

إن هذه الدراسة تنطلق من فرضية علمية مَكِينَةٍ في البحث العلمي ، وهي أن البحث في موضوع ما ، مهما تكرر ، لن يحيطَ بكل القضايا التي يطرحها . وأن كل بحث تظل نتائجه جزئية ونِسبية لا تقطع الطريق أمام التجديد ومُعاوَدَةِ النظر في الموضوع نفسه من زوايا مُغايرة . وهذا الواقع ينطبق على الغزل العذري

الذي لم يَنَلْ حظه كاملا من الدراسة كشعر/ نص . ولم يُلْتَفَتْ إلى قضاياه النقدية والبلاغية بالقدر نفسه الذي تمَّ به الاهتمام بالجانب الإخباري الذي قاد في النهاية إلى مجموعة من الدراسات التاريخية . بينما وقعت بعض الدراسات النادرة جدا ، التي اهتمت بالتحليل النَّصّي تحت جاذبية المنهج حتى صار شعر هؤلاء الشعراء ، في نظر بعض الباحثين ، تعبيرا عن «صَعْلَكَة» وتمرد ناتجيْن عن حرمان الشعراء من مُتْعَة مُسْتَحَقَّة في ظل حكم سياسي/ أموي مُسْتَبِد[١] ، وصار عند البعض الآخر هَذَيَاناً لمَرْضى يحتاجون معالجةً نفسية حتى يعودوا أسْوِياء . وهي المهمة التي انتدب الباحث صادق جلال العَظْم نفسه لأجلها . فمن خصائص هذا الحب عنده أنه «قائم على الزِّنى وعلى خرق فاضح لمؤسسة الزواج»[٢] ، وأنه شهواني ونَرْجِسِي في موضوعه ومَنْحاه[٣] ، وهو يعبر عن حالة مرضية مُتَغَلْغِلة في نفسية العاشق[٤] ، وأن هذه النفسية مريضة[٥] ، وأن مُخَيِّلَة الشعراء مُصابَة ومريضة أيضا[٦] . لينتهي إلى أن هذا الحب «ظاهرة مرضية في أساسها»[٧] .

إن تأَرْجُحَ الغزل بين الهامشية والمركزية في القصائد وازاه تَرَدُّدُ الكتابات النقدية بين التأريخ لهذا الشعر ، وسَحْبِ النص إلى مجالات أخرى . فتناوله السُّوسيولوجيون والأَنْثْرِبُّولوجِيُّون الذين اهتموا بتحليل السلوكات الاجتماعية والعادات والتقاليد وطقوس الحب والزواج وثقافات الشعوب ، كما تناوله البعض

---

(١) هذا هو المنطق الذي بنى عليه طه حسين وجان كلود فاديه والطاهر لبيب دراساتِهم الغزلَ .

(٢) في الحب والحب العذري . ص ٨٠ .

(٣) نفسه . ص ١٠٦ .

(٤) في الحب والحب العذري . ص ١٠٢ .

(٥) نفسه . ص ١٠٥ .

(٦) نفسه . ص ١١٠ .

(٧) نفسه . ص ١٠٨ .

بمنطق عالِم النفس ، فأخضعه لفحص «اكْلِينيكي فرُويدي» يبحث من خلاله عن تجليــات الوعي واللاَّوعي والكَبْتِ والعُــصــاب . . . ومــا إلى ذلك من الإجراءات التي تُكافِئُ بين النَّصِّ والعِلَّة ، وبين الشاعر والمريض النفسي ، وكأن الحب وأدوات التعبير عنه جريمة ينبغي التَّسَتُّر عليها وإخفاؤها في أرشيف هؤلاء النقاد/ الأطباء الذين لا وسَطِيَّةَ عندهم بين المرض والمُعافاة ، ولا مجال للحديث عن العاطفة .

وأمام هذا الانجـرار خلف الدراسـة الخـارجـيـة للنص ، والمتـصلة بالشـاعـر والسياق كان الفراغ مُهْوِلا في الخزانة العربية من حيث المؤلفات التي تتناول هذا الغـزل بمنطق التـحليل الذي لا يُجـافي النص مُـجـافـاةً كـاملة ولا يُوغِلُ في الانطباع .

بل إن الأمـر يزداد سـوءا حين نبـحث عن دراسـات أُفْرِدَتْ لدراسـة الغـزل العذري دراسة فنية جمالية ، إذ لا نعثر إلا على عدد قليل لا يرقى إلى مستوى التراكم الكمِّي الذي حققه الشعراء ، ولا يرقى إلى مستوى إبراز بلاغة النص العذري . إما بسبب الاعتناء بالشِّقِّ المنهجي في الدراسات وتهميش النص ، وإما بسبب الإغراء الذي تمارسه الأخبار المحيطة بهذا الشعر ، وإما لأسباب أخرى تتصل بموقف يحكم على هذا النص بالافتقار إلى العناصر البلاغية المُوجِبَة للالتفات إليه الْتِفَاتَةً خالصة ، وإما لأسباب تاريخية ودينية وسياسية حكمت على الغزل بالتهميش الظالم ، لأنه بكل بساطة ليس شعرا للمؤسسة الرسمية ، ولم يحميه سقف الدولة أو القبيلة . . . ، وإنما هو شعر الذات الرافِضَة للسلطة بكل تلويناتها .

والأكيد أن عُزوف الباحثين عن دراسة نقدية لا تَرْكُن إلى الظن والترجيح ، وتعزل النص عن الأخبار والقصص ، كان دافعا لبعض الباحثين لطرح تساؤلات جوهرية عن مبررات الإهمال . ولعل أبرز سؤال طُرِحَ ، ذاك الذي أنهى به ذ . الطاهر لبيب بحثه السوسيولوجي حول الغزل العربي خصوصا العذري منه ، حين قال : «هل هناك حقا كثافة بلاغية أَقَلّ في الشعر العذري منها في الشعر

الحضري والبدوي والسياسي؟ أم أن الأمر يتعلق بتقنين تقويمي ، لعل أحد دارسي الشعرية من اللسانيين يعطينا ، في يوم من الأيام ، جوابا على ذلك»[١] .

إن وضوحَ السؤال ودِقَّتَهُ عند ذ . لبيب نابعان من دراسة إحصائية لإبراز نسبة استشهاد البلاغيين واللغويين العرب بالبيت الشعري الغزلي عموما في مقابل غيره من الأبيات ذات الأغراض المختلفة ، وهي نسبة تتضاءل إلى حد الامِّحاء في كثير من الكتب النقدية القديمة التي حرَّكَتْها المعايير البلاغية الجمالية عند كل تَحاجُج لغوي أو تفسير ديني . وما هذا الإهمال إلا صورة أخرى عند الطاهر لبيب لإكمال مشهد التهميش الذي عانى منه الشاعر العذري اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا .

والواقع أن كل مهتم بدراسة الشعر العربي القديم لا يمكنه إلا أن يحس بالحرج الشديد أمام هذا السؤال المستفز والجدير بأن يُبْحَث له عن ردود بدعائمَ نصِّيَّة مُحَلَّلة تحليلا علميا يضَيِّق من نسبة الاحتمال ويسمو عن الاسْتِهْواء . إنه سؤالٌ حَقِيقٌ بأن يَسْتدعي له الباحث كل مهاراته المعرفية والمنهجية للتَّمَعُّن في النص الشعري العذري ، تمعُّنَ المُتَعَقِّل البعيد عن الفُيُوضِ العاطفية غير المُجْدية أمام عمق الأسئلة المطروحة ، والبعيد عن التعصب غير المبَرَّر للشعر القديم .

وهكذا فمنطلقاتنا لم تكن إلا مجرد أسئلة مُسْتَخْلَصَة من بعض القراءات للغزل العذري ، وإن كانت بعيدة في منهجها وأهدافها ، عن إبراز جمالية النص ، والسعي إلى بناء أجوبة مسنودة بالدليل من داخل النصوص لا من خارجها ، وذلك في اتجاه بناء تصور عام حول هذا اللون من الغزل ؛ تصور مُنْصِفٌ يعيد له اعتباره .

إن هذا الغزل النابع من آلام وآمال الذات الشاعرة ، هو لُبُّ «الفُسْتُقُ المُقَشَّر» بعبارة حماد الراوية[٢] ، هو الذي خَسِر شعراؤه كل شيء : محبوباتِهم وعشائرهم

---

(١) سوسيولوجيا الغزل العذري . ترجمة مصطفى المسناوي . ص ١٨١ .

(٢) الأغاني . ج١/ ص ٨٤ .

وأنفسهُم وعناية النُّقّادِ به ، ومن قرأ قول ابن جُرَيْج : «ما دخل على العَواتِق في حِجالِهِنَّ شيءٌ أَضَرُّ عليهن من شعر عمر بن أبي ربيعة»[١] ، وقول هشام بن عُروة «لا تُرَوُّوا فَتَياتِكُم شعر عمر بن أبي ربيعة لا يَتَوَرَّطْنَ في الزِّنا تَوَرُّطا»[٢] ، وقول أبي المُقَوّم الأنصاري : «ما عُصِيَ الله في شيء كما عُصي بشعر عمر بن أبي ربيعة»[٣] ، يُدرك أن للخلفية الدينية والمعايير الأخلاقية دورها الحاسم في توجيه الناس إلى نوعية الأشعار المباحة . ومن قرأ قول الجاحظ : «وقد جلستُ إلى أبى عبيدة ، والأصمعي ، ويحيى بن نجيم ، وأبي مالك عمرو بن كِرْكِرَة مع من جالستُ من رواة البغداديين ، فما رأيت أحدا منهم قصد إلى شعر في النسيب فأنشده»[٤] . وقال في شبه تبرير لهذا الإقصاء : «لم أَرَ غاية النَّحْوِيِّين إلا كلَّ شعر فيه إعراب ، ولم أَرَ غاية رُواة الأشعار إلا كل شِعر فيه غريبٌ أو معنىً صعبٌ يحتاج إلى استخراج ، ولم أَرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمَثَلُ . . .»[٥] ، يقتنع أن الأهداف المُحَرِّكَة للنقاد والبلاغيين آنذاك تتجاوز مستوى الكثافة البلاغية والأبعاد الجمالية لهذا الشعر إلى مستويات أخرى تَتَوَحَّدُ ، أو تكاد ، في قدرة الأشعار على تفسير غريب القرآن وتجميع الأخبار وتَقْعيد اللغة .

إننا بكتابنا هذا ، وإذ نُنَبِّه على النقائص التي اعْتَوَرت الدراسات السابقة للغزل العذري على نُدْرَتها ، لا ندَّعي أننا سنتجاوزها بالمُطْلَق ، وإنما سنحاول مُحاوَرَتها والاستفادة منها بالقدر الذي يخدم توجهنا ، فالمسافة الفاصلة بين

---

(١) نفسه . ص ٨٤ .

(٢) نفسه . ص ٨٤ .

(٣) نفسه . ص٨٥ . ما قيل عن شعر عمر يجوز تعميمه ؛ فشعراء العذرية يقطعون ، في كثير من الأحيان ، خيط العُذرية الفاصل بين أشعارهم وأشعار الإباحيين .

(٤) البيان والتبيين . ج٤/ ص٢٣- ٢٤ .

(٥) نفسه . ص ٢٤ .

دراستنا وغيرها تُخْتَزَل في المقام الذي احتله النص من اهتمام الباحثين ، وفي زاوية نظرنا إليه «زاوية بلاغية/ شعرية» . كما أننا لا ندعي أن هذا الكتاب يحيط بكل القضايا المرتبطة بظاهرة الغزل العذري ، فالشعر يطرح من الإشكالات ما لا تحيط به دراسة واحدة . وبذلك فإن كتابنا يتصدى للأسئلة المُوجِبَة لأجوبة مُسْتَدَلٍّ عليها من خلال فَرْك النصوص وتحليلها دون إقصاء أو تَغْييبِ السِّياق لأننا نؤمن بتكامل القَصيدِ والخَبَر واقتران أحدهما بالآخر اقترانَ اضْطرارٍ لا اختيارٍ . وذلك وفق مرجعية علمية مُحَصَّنَة بمنهج واضح وبِجِهازٍ مفاهيميٍّ مضبوط . وكل هذا قد يكون أكبر من طاقة صاحب هذه الدراسة .

لكل ما تقدم ، فالكتاب استمرار للبحوث الأخرى من جهة ، وإن فارقها من حيث طبيعة المنهج الموظَّف والأهداف التي حركته ، وهو عُدول صريح عن المنحى الذي سلكه الباحثون بِجَرِّهِم هذا الفن إلى مُقارَبات يتداخل فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالأخلاقي والديني بالفني . . .

وبذلك ، فهذه الدراسة إذ تقطع مع هذا التوجه ، ربما تفتح الباب أمام دراسات أخرى تُنَمِّيها وتَتَدارَكُ عليها ما لم تَلْتَفِت إليه أو قَصَّرتْ فيه .

٢. بلاغة/ شعرية النص ومداخل القراءة

مفهوم «الشعرية» ليس جديدا على الساحة الأدبية العالمية والعربية . إنه من المفاهيم القديمة والمتداولة منذ أرسطو ، مرورا بالجرجاني وحازم القرطاجني وصولا إلى رومان ياكبسون Roman Jakobson ورولان بارث Roland Barthes وجيرار جنيت Gèrard Genette وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov وغيرهم . . . إلا أن تحديد المقصود به ليس موضع إجماع بين الباحثين ، إذ كل فريق يسعى إلى شحنه بحمولة معينة تتساوق ومرجعيته المعرفية وخلفيته الفكرية . غير أن التوجه العام يسير إلى اعتبار «الشعرية» أحد التمظهرات الجديدة للبلاغة ، لأن المكونات البلاغية هي التي تُؤَشِّرُ على الأبعاد الدلالية ، بعد أن تكون قد أَسَّستْ لتشكيل المعنى ، ووجَّهتْ للقبض على الدلالة .

ولذلك فالبلاغة أسست للشعرية[١] التي هي بلاغة جديدة[٢] في أحد معانيها . بل إن البلاغة مهدت الطريق للأسلوبية أيضا ، ولذلك اعتبرها تودوروف الوريث المباشر لها[٣] .

وبقدر ما لا يهمنا تتبع الشعرية عبر محطاتها الكبرى ، وهي متنوعة ومتعددة ، بقدر ما نرى أنه من المفيد ، في هذا المقام ، أن نضع أمام القارئ تصور دافيد فونتين David Fontaine لأنواعها الأربعة الكبرى :

- شعرية محاكاتية (Poétique mimétique)
- شعرية تأثرية (Poétique réceptive)
- شعرية تعبيرية (Poétique expressive)
- شعرية موضوعية (Poétique objective)[٤]

ولأن الحدود بين هذه الأنواع ليست قاطعة ، فإن بعضها يضع محلل النصوص على مشارف البعض ، بل إن معرفة الحدود الفاصلة بينها أمر شبه مستحيل ما دامت كل هذه الأنواع مُجَسَّدة في الخطاب نفسه . ولذلك ، فالكشف عن الأنساق الجمالية والصور الفنية يقتضي التوقف على الجانب الموضوعي بتأنٍّ كبير ، وإيلاءه الأهمية الكبرى ، دون إغفال الجانب التعبيري الذي يبدو أن الجوانب الجمالية الفنية مرتبطة به أساسا ، ما دام أن الشعرية «لا تهتم بالوقائع المنجزة ، ولكن بالبنى المجردة للأدب»[٥] . وبذلك ، فهي ليست «نظرية عامة للأشكال الأدبية ، ولكنها تفجير للاحتمالات الممكنة للخطاب»[٦] مضمونا وأسلوبا .

---

(1) J. Cohen. Le Haut Language. Op cit. p 29.

(2) G. Gennet. (Critique et Poétique): Figure1. p 261.

(3) T. Todorov et O. Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. p 101.

(4) David Fontaine. La Poétique. p14.

(5) T.Todorov. La Poétique. p27.

(6) G.Genette. (Critique et Poétique): Figure 3. p10-11.

الشعـرية إذن ، هي الكشف عن الخصـائص الفنيـة التي تميـز النص الإبداعي ، أي إبراز المكونات التي تجعله إبداعا متميزا . إضافة إلى تحديد وتحليل الموضوعات التي استأثرت باهتمام الشاعر . وهذا يعني أنها تجسيد لقراءات ومرجعيات مختلفة تتناغم في تقديم النص - لفظا وصياغة ومعنىً- على غيره مما يدخل في تكوينه(١) .

إن الشعرية العربية لم تَتَخَلَّقْ بمنأى عن هذا النقاش أبدا ، ولم تنشأ في معزل عن سياقها التاريخي والاجتماعي والديني واللغوي أيضا . إلا أنها لم تكن مُخْلِصَةً لهذه السياقات ، متعلقة بها بشكل قطعي ، بل ظلت منفتحة على غيرها منذ أمد بعيد . تتلاقح مع ثقافات أخرى ، وتتوجه بالمبادئ الكبرى للشعريات الكونية من جهة ، وتحاول أن تحفظ للنص العربي الشعري والنثري خصوصيته . وبذلك ، فالحديث عن شعريات متجددة ومتنوعة ومختلفة في تَحَقُّقاتِها النصية شكلا ومضمونا ، لا عن شعرية جامدة نمطية ، إنما هو أحد أبرز وجوه الاختراق المتبادل بين النص وسياقاته .

إن هذه الإشارة المختزلة والضرورية أيضا إلى الشعرية والسياق ، تضعنا على أعتاب علاقة أخرى ، هي النص والمنهج ، التي هي تَمَظْهُرٌ حقيقي للعلاقة الأولى . وإذ لا يسمح المقام بالتفصيل في هذه المسألة ، فإنه من الضروري الكشف عن خلاصات تصورنا لعلاقة المدخل بالمنهج ، وعلاقتهما بالنص ، لأننا سندرس المتن الشعري المقترح في هذه الدراسة (شعر الغزل العذري) بمنطق

---

(١) يمكن الحديث هنا عن مداخل النص المتنوعة التي تتوسل المكونات البلاغية المختلفة للوصول إلى تركيبته . كما يمكن الحديث عن مختلف المناهج النصية التي تَداولها المحللون بتسميات متنوعة ، أُجْمِلُها جميعا تحت مُسمى «المناهج النصية» لأنها لا تغادر النص إلا بمقدار ما يخدمه ، فمنه الانطلاق وإليه العودة . وأقول المكونات البلاغية مستحضرا شمولية هذا العلم الكلي ، لا كما يتم تقديمه باجتزاء شديد ، جعل الكثير من المهتمين بالظاهرة الأدبية متحاملين على الدرس البلاغي ، لا على من يقدمه .

المداخل ، لا المناهج . إذ المدخل شديد المرونة ، كثير الانحياز إلى النص بكل مكوناته ، والمنهج شديد الوفاء لمفاهيمه ، والانحياز إلى مرجعياته الخاصة ، شديد الإخلاص إلى النظريات التي توجِّهُهُ ؛ إنه كالقارئ شديد الارتكان إلى خلفياته ومَقْصدياته المُعْلَنة والمُضْمَرة . كلاهما يُعَذِّبان النص كتعذيب بْروكِيسْت لضحاياه[1] .

إن الأمر ببساطة ، له علاقة مباشرة بما يسمى بـ «مداخل تحليل النص الشعري» من خلال تقنيات الكتابة ، أو المواضيع الموجِّهة ، وما يتصل بذلك من استدعاء للسياق الثقافي العام الذي أبدع فيه الشاعر أو الكاتب إبداعه ، لما لذلك من تأثير واضح في عملية الإبداع ، سواء تعلق الأمر بالسياق الخارجي المتصل بالتاريخ والسياسة والاجتماع ، أو الداخلي المرتبط بنفسية المبدع وتَنْشِئَتِه . أي من خلال المُهيمنات النصية البلاغية[2] ، والمهيمنات الثقافية السياقية العامة والخاصة . وهذا يعني أن النظر إلى النص يتردد بين ما هو بلاغي جمالي[3] ، وهو العُمْدَة في عملنا ، وبين ما هو ثقافي عام ، تُضمره هذه الجمالية البلاغية ، وهو المساعِد المنازِع . وبذلك نظل شَديدي الارتباط بأدبية النص على

---

(١) أثارتني إشارة لطيفة ودالة لهذه الحكاية التي شَبَّهَ بها ذ . عبد الفتاح كيليطو العلاقة غير السوية بين النص من جهة ، والمنهج والقارئ من جهة أخرى ؛ إذ جعل النص ضحية ، والمنهج والقارئ جلادَيْن . (المنهجية في الأدب . دار توبقال . ط١/ ١٩٨٦ . ص١٩- ٢٠ .

(٢) عرفها ذ . محمد العمري بقوله : «نقصد بالمهيمنة البلاغية السمة البارزة ، أو القيمة المعتبرة في التميز والتفوق في مرحلة من مراحل تطور الأدب ، أو عند اتجاه من اتجاهاته ، وقد نتحدث عنها عند شاعر ، أو في ديوان ، أو نص معين . وهي تتجسد من خلال حضور صور بلاغية معينة ، متكافئة أو متراتبة ، منفصلة أو متعاقبة . أو من خلال تحويلات أو تأليفات خاصة للصور» . (المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية . ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب . عدد٤/ ٢٠١٤ . ص٥٩) .

(٣) لا بد من توضيح أساسي هنا لمفهوم الجمالية . إنه لا يعني الجميل المطلق إلا على مستوى الصياغة أو اللفظ ، ويشتمل على الحسَن والقبيح المعنوي والدلالي دون تمييز .

مستوى الشكل لأن «الغاية من الدراسة الأدبية ليست هي الأدب كله ، وإنما هي أدبيته ، أي ما يجعل منه إبداعا أدبيا»[١] ، وقد نبتعد شيئا فشيئا عن النص في اتجاه الكشف عن السياقات والمُضمرات الثقافية العامة . إلا أن هذا الإجراء لا يعني أننا سنقطع مع النص في اتجاه النسق والمُضْمَرِ ، مهما آمَنَّا بأن النص «حادثة ثقافية»[٢] ، فَمِنه المنطلق وإليه العودة .

إن الهدف النهائي من كل عملية تحليل هو الإجابة عن سؤالين جوهريين : ماذا قال الشاعر/ الكاتب؟ وكيف صاغ قوله؟ . وكلاهما مرتبط بعملية الوصف لا غير ، مع تَمايُزٍ في آليات هذا الوصف .

الإجابة عن السؤال الأول مرتبطة بمحاولة الفهم المباشر ، وفيها يتم التركيز على معرفة المضامين والمعاني والتيمات الكبرى للنص . وهذا المستوى من القراءة يُعْطَى ، ولا يُبْنَى من قِبَل القارئ إلا بمقدار الربط بين الأفكار ، وهو الخيط المُوصِل للسياقات ، المسْتَدعي لها في الآن نفسه . إن إجابة دقيقة عن السؤال الأول ، لا ترتبط بقدرة القارئ فقط ، وإنما بمقدار وضوح الرؤية لدى الشاعر أولا ، والإجادة في التعبير عنها ثانيا . وهذا الوضوح يتجلى في طريقة الكتابة الشعرية التي ينبغي أن تكون متماسكة وواضحة ورائقة . .[٣] .

أما الإجابة عن السؤال الثاني ، فتقتضي تعميق النظر في المكتوب ، وهو ما

(1) Michel Arrivé. La Sémiotique Littéraire. P 134.

(٢) عبد الله الغذامي . النقد الثقافي . ص٧٨ .

(٣) أفاض نقاد الشعر في ذكر أوصاف اللفظ والمعنى : مفردا ومنظوما . قال أبو هلال العسكري (وهو قول الكثيرين ممن قبله وبعده أيضا) : «فإذا كان الكلام قد جَمَعَ العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة ، مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة (. . .) ووَرَدَ على الفهم الثاقب قبله ولم يَرُدَّهُ ، وعلى السمع المُصيبِ استوعبه ولم يَمُجَّهُ . والنفس تَقْبَلُ اللطيف ، وتَنْبُو عن الغليظ ، وتَقْلَقُ من الجَاثي البَشِعِ (. . .) . ولا يَفْهَمُ الكلامَ المضطربَ إلا الفهمَ المضطربَ ، والرَّوِيَّةَ الفاسدة» (الصناعتين . تحقيق مفيد قميحة . ط١/ ١٩٨١ . ص٧١- ٧٢) .

يُحْوِجُ القارئ إلى معرفة أرقى وأدق بآليات القراءة وشروطها . وهذا لا يُدْرَكُ إلا بمعرفة البلاغة باعتبارها «العلم الكلي» على حد تعبير حازم[١] ، لا بلاغة الاختزال كما قَدَّمها شُرَّاحُ السكاكي ، ودَرَجَ عَلى تَمَثُّلِها الكثير من المدرِّسين والباحثين[٢] . وهذا المستوى من القراءة ، المنطلِقُ من تحليل المكونات البلاغية ، يُفْضي إلى الكشف عن الدلالة التي هي مُنْتَهى القصد بناء على مؤشرات يَفْطِنُ إليها القارئ الحَذِقُ ذو البديهة اليَقِظَةِ والقلب الحي ، الذي يستطيع الكشف عن المعاني الشعرية التي «بعضها فوق بعض كطبقات الأرض ، منها ما هو ظاهر مكشوف ، ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتى تصل إليه بقراءة تلو أخرى ، وبأدوات كثيرة»[٣] . وهذه الأدوات ينبغي أن تكون ملائمة لمكونات النص ، خبيرة بالمداخل الملائمة لُمحاورَته . وهو ما تُؤمِّنه البلاغة باعتبارها «أقدمَ صِيَغ «النقد الأدبي» وهي تمثل أقدم صيغة من التحليل النقدي تلقاها الناس (. . .) . كانت تقوم بفحص الطرق التي بُنِيَتْ بها الخطابات من أجل تحقيق آثار خاصة»[٤] .

---

(١) معنى هذا أنها بلاغة عامة تشمل كل فنون القول «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتيْ الشعر والبلاغة» . حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص١٧ . وأنها تستند إلى مختلف العلوم المحيطة بها (علوم اللسان والإنسان) لتفسير هذه الفنون .

(٢) نقصد هنا استثمار البلاغة باعتبارها أداة إنتاجِ الخطاب وأداة تحليله في الآن نفسه . أي توظيفها لقراءة الخطاب الشعري المبني على مكوناتها ، والكشف عن المعنى والدلالة . وهذا يتجاوز مستوى رصد ووصف المكونات البلاغية إلى تحليلها والربط بينها لإنتاج الدلالة المُرادَة من قِبل مُنتِج الخطاب ، أو المفهومة من قِبل قارئه . إنه الفهم الذي يعتبر البلاغة مهتمة «بأنواع الآثار التي يُنتجها الخطاب ، وكيف يُتَوسَّلُ إلى إنتاجها» .Terry Eagleton. Litterary Theorry. An Introduction. P207. نقلا عن ذ . محمد العمري . أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة . ص١٥ .

(٣) عبد المعطي حجازي . أسئلة الشعر . ص ٢٣٨ .

(٤) Terry Eagleton. Litterary Theorry. P207. نقلا عن محمد العمري . أسئلة البلاغة . ص١٥- ١٦ .

إن هذا البحث لا ينطلق من فرضية الإقصاء أو التجاوز لمختلف النتائج المُحَصَّل عليها من دراسات سابقة لظاهرة الغزل العذري ، وإنما سيعمل على مناقشتها والإضافة عليها ، وذلك باستثمار منهج مخالف لكثير من هذه الدراسات التي أعلَتْ من شأن الأخبار وأهملتْ النص ، أو قاربت هذا النص بمناهجَ تُبْرِز سلطة السياق الخانق لصوته .

إن بحثنا هذا مناسبة للإنصات إلى النص وهو يبوح بأسراره البلاغية/ الشعرية بعيدا عن إكراهات المناهج الخارجية التي تبحث عن إسقاطات الواقع ، وتتلَمَّس الطريق لرسم ملامح العصر ، ليصبح النص وسيلةً من وسائل تحصيل معرفة «خارج نصية» ، لا غايةً تُدْرَس لذاتها قصد إبراز مناحي الجمال ، والكشف عما يميز هذا النص عن غيره من النصوص الشعرية الأخرى ذات الأغراض المخالفة للغزل .

فالنص أولا وأخيرا هو مادة هذا البحث ، والكشف عن الخصائص الفنية له وتصنيفها وتحليلها هو الهدف المحرِّك لعملنا .

ويمكن تلمس ذلك من خلال خطة العمل وهيكلة الموضوع . فقد قسمنا هذا البحث إلى قسمين كبيرين يؤديان إلى بعضهما البعض سواء في تطارح القضايا النظرية أو التطبيقية . كلاهما معنيان بالكشف عن الأنساق الجمالية الفنية للخطاب الشعري المدروس ، بالمرور من الكشف عن المضامين ، ومعرفة كيفية بنائها بلاغيا . الأول يحاول الإحاطة بنماذج شعرية متفرقة تمثل مدرسة الغزل العذري بشكل عام . والثاني دراسة لمتن شعري غزلي خاص ، هو شعر مجنون ليلى ، لاعتبارات سنبرزها في تمهيدنا لهذه الدراسة .

القسم الأول:

المكونات الفنية لنص الغزل العذري

الفصل الأول: الحقوق الدلالية وتصنيف المعجم

الفصل الثاني: الصورة الشعرية

الفصل الثالث: الإيقاع

الفصل الرابع: بناء القصيدة العذرية

الفصل الأول:
الحقوق الدلالية وتصنيف المعجم

يَطَّلعُ المعجم بدور حاسم في تحديد هُوية النص والإرشاد إلى دلالاته الخاصة . إنه «لمحةُ أيِّ نص كان ، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب . ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية»[١] .

ولمّا كان مجال اشتغالنا هو الشِّعر ، فإن النظر إلى المعجم يتحدد من خلال قناة خاصة تراعي طبيعة هذا الجنس وتَفْقَهُ طرائقَ توظيفه للمُفردات ، فاستعمال المُفْرَدَة في الخطاب النثري يختلف عن استعمالها في الخطاب الشعري ، لأن «الشعر قد يخرق بعض القواعد مما تَواطَأَ عليه أهل التركيب النحوي (. . .) . وبتعبير شامل ، فإن الشعر قد يخرق القوانين العامة التركيبية والتّداوُلية والمَرْجعية . ولكنه في الوقت نفسه يَخْتَلِقُ قوانينه الخاصة به . فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة ، ولكنه يثور عليها أيضا»[٢] .

ومَرَدُّ هذا الخَرْقِ راجع ، بدون شك ، إلى اشتغال ما هو نفسي لحظة نَسْجِ الشاعر لخطابه . فانتقاء المعجم يخضع لِمُحَدِّداتٍ بعضها يتصل بطبيعة الموضوع ، وبعضها يرتبط بالتكوين الثقافي للشاعر ، والبعض الآخر له علاقة بطبيعة لغة العصر الذي يَنْظُمُ فيه الشاعر .

إن ما يهمنا ، في المقام الأول ، هو الكشف عن حدود العلاقة الموجودة بين

---

(١) محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري . ص ٦١ .

(٢) نفسه . ص ٦٨ .

المعجم والحقول الدلالية ، تَبَعا لتعدد مستويات الدلالة ومَرْجعيات المعجم ، لكن داخل ارتباط جَدَلِيٍّ يؤثر من خلاله المعجم في الدلالة ، والدلالة في المعجم بالتبادل . فإذا كان هذا المعجم يحدد هُوُية النص ، فإن النص ، بدوره ، يتحكم في اختيارات الشعراء المعجمَ بحسب الجنس الأدبي ، وبحسب المقاصد .

ولا شك أن الشعراء حريصون على انتقاء الأَنْسَبِ من المُفْرَدات لتشكيل الدلالة ، إذ في اختيارها «تتجلى فَنِّيةُ المُؤَلِّف وقُدْرَتُه على صناعة الكلام ، وبالتالي تتجلى ، أيضا ، ذاتِيتُهُ الأدبية ونزعتُهُ الفكرية . فالكلمة بالنسبة للأديب كاللون بالنسبة للرسام»(١) .

وإذا كان هدفنا محصورا في تصنيف المعجم بحسب الدلالة ، فإننا نكون في هذه الحالة قد أَبْعَدْنَا أنفسنا عن مناقشة مَظاهر الجِدَّةِ التي أَحْدَثَها معجم الغزل العذري الأموي مُقارَنَةً بالجاهلي ، أو تَجَلِّياتِ استمرارِ المعجم الجاهلي في الأموي إلا من باب الإشارة ونحن ننظر في طبيعة معجم الغزل العذري الجاهلي والأموي باختزال شديد . فقد تناولَتِ العديدُ من الدراسات هذه الفكرة وأجمعت على أن التجديد واقعٌ لا يمكن تجاهله ، لا على مستوى المعجم فحسب ، وإنما على كافة المستويات المتصلة بالنص الشعري(٢) .

---

(١) النزعة الكلامية عند الجاحظ . ص ٥٤ .

(٢) أكد على هذه الحقيقة ذ . شكري فيصل في قوله : «وأكثر الخصائص التي عرفناها في الغزل الجاهلي تختفي وتضمحل في الغزل العذري ، وأكثر خصائص الغزل العذري الجديد لم يعرفها الجاهليون كلهم أو أكثرهم» . تطور الغزل . ص ٣٣٤ – ٣٣٥ .

وقال أيضا : «لقد اختفى في الغزل العذري كثير من ظواهر الغزل الجاهلي وبدا شيء كثير جديد ، لأن الحب العذري كان مُخالِفا في طبيعته للحب الجاهلي» . تطور الغزل . ص ٣٣٦ .

وهو الموقف الذي كان قد أكد عليه ذ . طه حسين في «حديث الأربعاء» . ج٢/ ص ١٤ . وذ . شوقي ضيف في «التطور والتجديد في العصر الأموي» . ص ١٠٤ . وذ . عبد القادر القط في «في الشعر الإسلامي والأموي .» ص ١٤١ .

وحْدَهَا دراسة ذ . عبد العزيز الكفراوي «الشعر العربي بين الجمود والتطور» ، في حدود مُطالَعَتنا ، اتجهت وِجْهَةً مُخالِفَةً لهذه الدراسات ، وحَسَمَتِ النقاشَ لصالح تَقليدِ الأدبِ الأموي للجاهلي ، وضِمْنَهُ الغزل بنوعَيْه ، وبذلك تبقى كل مكونات النص مشدودة إلى الخلف حيث الوقوعُ في إِسار التقاليد الأدبية الجاهلية كاملٌ[1] . والواقع عكس ذلك تماما ، دون القَطْع بأن الغزل العذري الأموي قَطَعَ شجرة النَّسَبِ مع الشعر الجاهلي/ الغزل الجاهَلي ، بشكل نهائي ، وأنه طفرة في فراغ ، وأنه غير واقع تحت جاذبية هذه الأصول الجاهلية . فقد ظل الشعراء يَمْتَحونَ من مَعِينِ الأدب الجاهلي شعرا ونثرا ، وفي كل الأغراض ، كما كانوا يلتفتون إلى النص القرآني لكن للتعبير عن قضاياهم الخاصة المُسْتَحْدَثَةِ في عصر لاحقٍ عن عصر الجاهلية وصَدْرِ الإسلام[2] .

١. طبيعة المعجم

لا يحتاج الناظر في الشعر العربي القديم الكثير من التدقيق لِيُدْرِكَ أن غرض الغزل يختلف عن باقي الأغراض الشعرية . ويُعْتَبَرُ المعجم أحد المظاهر الدالة على هذا الاختلاف لما فيه من رِقَّةٍ ولَطافَة تبتعد ابتعادا كُلِّيا عن المعجم

(١) جاء كتاب «الشعر العربي بين الجمود والتطور» للأستاذ الكفراوي ردا صريحا على أفكار ذ . طه حسين وذ . شوقي ضيف القائلة بالتجديد . إذ دافع بقوة عن تقليد الشعر الأموي ، والغزل منه ، للشعر الجاهلي ، ولم يُبْقِ حتى تلك الهوامش الضيقة التي يتمتع بها أدب كل مرحلة جديدة مهما كان استمرارا للمرحلة السابقة . قال في مناسبتين منفصلتين عن الغزل والغزل العذري : «فإذا تقدمنا إلى الغزل بقسميْه وجدناه صورة من غزل الجاهلية ؛ فشعر عمر بن أبي ربيعة يكاد يختلط بشعر امرئ القيس» ص ٥٧ . «العذريون كغيرهم من أصحاب الغزل المكشوف كانوا ينسجون على منوال الجاهليين ، ويَحْتَذونَ مَثَلَهُمْ» ص ٦٣ .

(٢) خصصنا لدراسة هذه القضية كتابا مستقلا تحت عنوان : «التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري» . مطبعة المعارف الجديدة . ط١/ ٢٠١٣ .

الشـعـري لأغـراض أخـرى ، والذي يمتـاز بِرصـانَة تصل إلى حـد الغَـرابة والاسْتِغلاق .

ويكفي أن يتأمل القارئ شِعر امرئ القيس أو شعر أي شاعر جاهلي ، ويقارِن بين معجم الغزل وباقي الأغراض سواء داخل القصيدة الواحدة أو في مجموعة من القصائد ، ليقف على ما في هذه المعاجم من التَّمايُز . إلا أن هذه الرقة التي نتحدث عنها لا تُدْرَكُ إلا بالمقارنة بين الأغراض داخل الشعر الجاهلي ، لأن ثَمَّةَ اختلافات أخرى موجودة بين غزل الجاهليين والعصور اللاحقة على مستوى المعجم .

وهذه الملاحظة عامة تشمل الغزل بِنَوْعَيْهِ ، بل إنها أكثر وضوحا في الغزل العذري ، وكل أشعار عنترة المُسْتَشْهَد بها في مناسبة سابقة(١) تُقَدِّمُ الدليل القاطع على أن معجم الغزل العذري له طبيعة خاصة تَجْنَحُ إلى البساطة والوضوح مما يجعلها قريبة المنال .

ويكفي أن نضيف هذا المقطع من إحدى قصائده إلى ما ذُكِرَ ليكون الدليلُ كاملا ؛ قال(٢) :

إِذا كانَ دَمْعي شَاهدي كَيْفَ أَجْحَدُ
وَنـارُ اشْتِياقي في الْحَشا تَتَوَقَّدُ
وَهَيْهاتَ يَخْفَى ما أُكِنُّ مِنَ الْهَوى
وَثَوْبُ سُقامِي كُلَّ يَوْمٍ يُجَدَّدُ
أُقَاتِلُ أَشْواقي بِصَبْري تَجَلُّداً
وَقَلْبي في قَيْدِ الْغَرامِ مُقَيَّدُ
إِلى اللهِ أَشْكُو جَوْرَ قَوْمي وَظُلْمَهُمْ
إِذا لَمْ أَجِدْ خِلاًّ عَلَى الْبُعْدِ يَعْضُدُ

---

(١) ينظر كتابنا «التناص ورحلة المعنى الثقافي» . مطبعة المعارف الجديدة . الرباط . ط١/٢٠١٣ .

(٢) الديوان . ص ٢١٨ .

خَلِيلَيَّ أَمْـسى حُـبُّ عَـبْلَةَ قـاتِلـي
وَبَـأْسي شَـديدٌ والحُـسـامُ مُـهَـنَّدُ
حَـرامٌ عَـلَـيَّ الـنَّـوْمُ يا ابْـنَـةَ مـالِك
وَمَنْ فُـرْشُـهُ جَـمْـرُ الْغَـضـا كَـيْفَ يَرْقُـدُ
سَـأَنْـدُبُ حَـتَّى يَعْـلَـمَ الطَّـيْـرُ أَنَّني
حَـزينٌ وَيَرْثـي لِي الحَْـمَـامُ المُْغَـرِّدُ

فهذا ، إضافة إلى ما سَبَقَ إثباتُه لعنترة ، صورة مُصَغَّرَةٌ لكل شِعره الذي قاله متغزلا أو في لحظةِ مُناجاة ، فكلما تعلق الأمر بِشعرٍ وِجدانِيٍّ عند عنترة إلا وَلاَن لَفْظُه وانْكَشَفَ معناه في غَيْرِ تَوْعِيرٍ . مع الإشارة إلى أن شعر عنترة ككل ليس بذلك الاستغلاق الذي عُرِف عن الجاهليين ؛ لكن حين نعقد مقارنة بين معجم شعر الوجدانيات والفروسيات أو الفخريات نُدرك أن كَفَّةَ الوجدانيات والغزليات جانِحَةٌ إلى الوضوح والبساطة ، وكفّةُ الفروسيات والفخريات شائِلَةٌ إلى بعض التعقيد الذي لا يُحِسُّهُ المختصص إلا في أحايين نادرة جدا .

وربما كانت المقارنة بين معجم غرضٍ وآخر في شعر عنترة غير دالة بالشكل الذي يُبْرِزُ حجم الفرق بين معاجم الأغراض نظرا لأننا نقارن معجمَ غزلٍ عذريٍّ مُنْعَدِمِ الصعوبة بمعجم الفخر والحماسة عند هذا الشاعر الذي تَنْدُرُ في شعره الغرابةَ أيضا . إلا أن هذه المقارنة ستكشف عن حجم هذه الفوارق عند شاعرين آخرَيْن عُرِفا بأنهما من أشهر عشاق العرب في الجاهلية ، وهما المُرَقِّشَيْن ؛ قال المرقش الأكبر متغزلا بأسماء[(١)] :

١- قُلْ لأَسْـمـاءَ أَنْجِــزي الْمـيـعَـادا
وانْـظُـري أَنْ تُـزَوِّدي مِـنْـكِ زَادَا
٢- أَيْنَمـا كُـنْـتِ أَوْ حَـلَلْـتِ بِـأَرْض
أَوْ بِـلادٍ أَحْـيَـيْـتِ تِـلْكَ الْبِـلادَا

(١) الديوان . ص ٤٦ - ٤٧ .

٣- إِنْ تَكـوني تَرَكْـتِ رَبْعَــكِ بِالــشَّـأْ
م وَجــــاوَزْتِ حِـــمْـــيَـــراً وَمُــــرادَا
٤- فَــارْتَـجِي أَنْ أَكــونَ مِــنْكِ قَــريبــاً
فَـــاسْــــأَلي الــصَّــــادِريــنَ وَالـوُرَّادا
٥- وَإِذا ما رَأَيْــتِ رَكْـــبـاً مُـخِـبِّــيــ
نَ يَقـودونَ مُـــقْـــرَبَــاتٍ جِـــيَــادَا
٦- فَـهُمْ صُحْبَـتي عَـلى أَرْحُـــلِ الَـمَيْـ
ـسِ يُزَجُّـــونَ أَيْـنُـقـــــاً أَفْـــرادَا(*)
٧- وَإِذا مـا سَــمِـعْـتِ مِــنْ نَحْـوِ أَرْضٍ
بِمُـــحِــبٍّ قَـــدْ مــاتَ أَوْ قِـيلَ كَـــادا
٨- فَـاعْـلَمي غَـيْرَ عِـلْمِ شَـكٍّ بِأَنِّـــي
ذاكَ وَابْـكِـي لِمُـصْـــــفَــدٍ أَنْ يُـفَــادى
٩- أَوْ تَـــناءَتْ بِـــكِ الـنَّـــوَى فَـلَـقَــدْ
قُــدْتِ فُـــؤادي لِحَـيْـنِه فَـــانْقَـــادَا
١٠- ذاكَ أَنِّي عُلِّقْتُ مِنْكِ جَـوَى الحُبِّ
وَلِـــــيـــــدًا فَـــزِدْتُ سِـــنّـــاً وَزَادَا

إذا ما استثنينا البيت السادس الذي تبدو بِنْيَةُ معجمه مُعَقَّدَةً بعض الشيء لتوالي بعض المفردات الصعبة ، فإن باقي الأبيات قريبةُ المأخذ لا تُحْوِجُ قارئ الشعر إلى إِعْمال الفكر أو الاستعانة بالمعاجم للتعرف على الدلالة . أو هكذا ، على الأقل ، يُفتَرَضُ أن يكون حال قارئ الشعر .

(*) المَيْسُ : شجر تُتَّخَذُ منه الرحال . يزجون : يسوقون . أَيْنُقا : جمع ناقة . قال : إذا ما رأيت قافلة تعدو رواحلها ، فاعلمي أني منهم . وعبر عن ذلك بأنهم أصحابه يسوقون النوق المفردة التي تحمل متاعا من شجر الميس .

فليتأمل القارئ شعر المرقش الأكبر نفسه ، لكن في ذِكره للحروب والبُطولة[1] :

أَتَــتْـنِـي لِــســانُ بَــنـي عَــامِــرِ
فَـجَلَّتْ أَحــاديثُــهـا عَــنْ بَصَــرْ
بِأَنَّ بَني الْوَخْم سَــارُوا مَــعـاً
بِجَـيْش كَـضَـوْءِ نُجـوم السَّـحَـرْ
بِــكُــلِّ نَــسُــولٍ السُّــرى نَـهْـدَةٍ
وَكُــلِّ كُــمَـيْـت طِــوَالٍ أَغَــرْ
فَــمــا شَــعَــرَ الْحَــيُّ حَــتَّى رَأَوْا
بَيــاضَ الْقَــوَانـس فَــوْقَ الْغُــرَرْ
فَـأَقْــبَلْــنَـهُــمْ ثُــمَّ أَدْبَـرْنَـهُــمْ
فَـأَصْــدَرْنَهُمْ قَــبْلَ حِينِ الصَّــدْرِ
فَــيــارُبَّ شِــلْــو تَخَــطْرَفْــنَــهُ
كَــرِيمٌ لَدَى مَــزْحَـف أَوْ مَـكَــر
وَآخَــرَ شَــاص تَــرى جِــلْــدَهُ
كَـقِـشْـرِ الْقَـتــادَة غِــبَّ الْمَطَرْ
وَكَــائِنٍ بِجَــمْـرانَ مِنْ مُــزْعَــفٍ
وَمِــنْ رَجُلٍ وَجْــهُــهُ قَــدْ عَــفِــرْ

إن الشاعر الذي كان قبل قليلٍ لَطيفَ المعاني وهو يتغزل بأسماء ويصف حبه لها ، تحول في هذه القصيدة عن الخط الذي رسمه في الغزل ، فباستثناء البيتين الأولين اللذَيْن يمكن إدراك فحواهما بكل سهولة ، فإن باقي الأبيات تحتاج إلى شروح لغوية أولية تساعد على التجاوب مع معاني هذه القصيدة التي يغلب عليها وصف مشاهد الحرب ولَمحاتٍ من الفخر . فَبِمُجَرَّدِ ما تحول الشاعر

(١) الديوان . ص٥٣- ٥٤ .

من الغزل إلى غرض آخر تغير معجم النصين تغيرا كليا .

أما المرقش الأصغر ، فإن معجم شعره يظل مُشْكِلاً حتى وهو يتناول معاني الغزل ، لكن ليس بالصورة التي تُعيقُ فَهْمَ أشعاره الغزلية عكس موضوعات شعره الأخرى . وفي مِيميَّتِهِ الشهيرة التي أنشدها بعدما افْتُضِحَ أمره أمام فاطمة بِنْتِ الْمُنْذِرِ حين اهتدت أنه أدخل عليها صديقه[١] تبرز طبيعة الفرق بين معجم غزله ومعجم غزل المرقش الأكبر وعنترة ؛ وربما يعود السبب إلى أن عُذْرِيَّةَ المرقش الأصغر ليست خالصة . نختار من هذه الميمية هذه الأبيات التي تعد أوضح ما فيها من حيث المعجم الْمُوَظَّف ؛ قال[٢] :

وَإِنِّي لأَسْتَحْيِي فُطَيْمَةَ جائعاً
خَمِيصاً ، وَأَسْتَحْيِي فُطَيْمَةَ طَاعِمَا
وإني لأستحييك وَالخَرْقُ بَيْنَنَا
مَخافَةَ أَنْ تَلْقَيْ أَخاً لِيَ صَارِمَا
وإنِّي وَإِنْ كَلَّتْ قَلُوصِي لَراجِمٌ
بِها وَبِنَفْسي ، يَافُطَيْمَ ، الْمَراجِمَا
أفاطم !إنَّ الحُبَّ يَعْفُو عَنِ القِلَى
وَيُجْشِمُ ذَا الْعِرْضِ الْكَرِيمِ الْمَجاشِمَا
أَلاَ يا اسْلَمِي ثُمَّ اعْلَمِي أَنَّ حَاجَتِي
إِلَيْكِ ، فَرُدِّي مِنْ نَوالكِ فاطِما
أَفاطِمَ! لَوْ أَنَّ النِّسَاءَ بِبَلْدَةٍ
وَأَنْتِ بِأُخْرَى لاتَّبَعْتُكِ هائِمَا

أما معجم الغزل العذري الأموي ، فإنه ظل محافظا على وضوح معجم غزل

---

(١) يمكن الإطلاع على القصة في الديوان . ص ١٩ . والأغاني ج ٦ .

(٢) الديوان . ص٩٩ . وهذا المقطع هو الذي يدل دلالة مباشرة على بعض أحداث القصة ، لاسيما لحظة الندم والاعتذار .

الجاهليين ، بل إن شعراء الأمويين ذهبوا بعيدا في تَلْيِينِ معجمهم إلى حد التَّماهي مع لغة النثر ولغة التخاطب العادي . وهو ما سجله ذ . عبد القادر القط في قوله : «وقد قام الشعراء العذريون بدور كبير في تطوير المعجم الشعري . فقد جَنَحَتِ التجربة العاطفية المُجَرَّدَةُ بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المُعَبِّرَةِ عن المشاعر والانفعالات ، وبَنَوا عباراتهم على نحو بسيط واضح يعكس بساطة تجاربهم ووضوحها . فالتجربة العاطفية عند العذريين تجربة واضحة المعالم ، مُحَدَّدَةُ الأبعاد لا تكاد تفترق كثيرا من شاعر إلى آخر (. . .) ، ومن هنا استطاع هؤلاء الشعراء أن يقتربوا بشعرهم من «لغة الحياة» وأن يَنْأَوا به عن تلك «الفُحولة» المعهودة في معجم كبار الشعراء وأساليبهم»(١) .

إن شعر هؤلاء الشعراء يدعم هذه الملاحظات إلا من بعض الاستثناءات القليلة جدا ، والتي يلتبس فيها الحديث عن الحبيبة بِديارها/ الأطلال(٢) .

والأكيد أن هذا الإبقاء على البساطة المتجذرة أصلا في الغزل العذري الجاهلي وتزكيتها يأتي في سياق التغيرات التي هَمَّتْ أسلوب نظم الشعر في العصر الأموي ، واقتصار قسم كبير من شعراء هذا العصر على النظم في الغزل ،

---

(١) في الشعر الإسلامي و الأموي . ص ١٤١- ١٤٢ .

(٢) من ذلك ما ورد في قصيدة المجنون من حديث عن الأطلال ، لكن ليس في المقدمة ، وإنما بعد مرور عشرة أبيات ؛ قال :

فَما أُمُّ خِشْفٍ بِالْعَقِيقَيْنِ تَرْعَوِي ... إلى رَشَإٍ طِفْلٍ مَفَاصِلُها خُدْرُ
بِمُخْضَلَّةٍ جادَ الرَّبِيعُ زُهاءَها ... رَهائِمُ وَسْمِيٍّ سَحائِبُهُ غُزْرُ
وَقَفْنا عَلى أَطْلالِ لَيْلى عَشِيَّةً ... بِأَجْرَعَ حَزْوَى وَهْيَ طَامِسَةٌ دُثْرُ
يُجادُ بِها مُزْنانِ : أَسْحَمُ باكِرُ ... وَآخَرُ مِعْهادُ الرَّواحِ لَهُ زَجْرُ
وَأَوْفَى عَلَى رَوْضِ الخُزامَى نَسيمُها ... وَأَنْوارُها وَاخْضَوْضَلَ الْوَرَقُ النَّضْرُ
رَواحاً تُقَلِّبُ عَيْنَيْ خازِلٍ بَيْنَ مُرْعَوٍ ... وَآثارِ آياتٍ وَقَدْ رَاحَتِ الْعُفْرُ ص١٠١

إضافة إلى عوامل أخرى تتعلق بانتشار الغناء[١] .

هذا ، وما يجب التأكيد عليه ، هو أن معجم الغزل العذري البسيط لا يفارق بساطته إلا في حالة اقتران حديث الشاعر عن المحبوبة وحبه لها بحديثه عن بعض الأماكن كما هو واضح في نموذج المجنون المُثْبَتِ في الهامش السابق (فَما أُمُّ خِـشْفٍ) . وأن هذه البساطة لا تَهْوِي به إلى حد الإِسْفاف الذي يُفْقِد الشِّعْرَ فَنِّيَتَهُ ، بل إنها أحد الأسباب الجوهرية المساهمة في تداوله بين الناس وجَريانه على كل الألسنة ، فلو كان مُتَلَكِّئاً نافِرَ المعجم ، لما اسْتساغَتْهُ الأسماع وحَفِظَتْهُ الذَّواكِرُ . وقد أحْجمنا عن إعطاء نماذج من شعر الأمويين ، الذي يُبْرِزُ سهولة المعجم لأن كل ما يقال عن نموذج واحد قد يُعَمَّمُ على كل النماذج وهي كثيرة في هذه الدراسة ، أي أن كل الأمثلة المُقْتَرَحَةِ في هذا القسم أو غيره تصلح لأن تكون نماذج لتبرير أفكار هذا المحور .

٢- المعجم والحقول الدلالية

لا اختلاف ، إذن ، في أن معجم الغزل العذري بسيط جدا لا يُخْفي خلفه مَعانٍ مُشْكِلَةً ، وإنما عَارِيَة لا تُحْوِجُ إلى كثير من التَّمْحيص والتدقيق . إلا أن خاصية البساطة لا تُخْفي ميزة الخُصوبة التي يمتاز بها معجم هذا الشعر ، وهي آتِيَةٌ من جهة تَعَدُّدِ المنابع التي يَنْهَلُ منها الشاعر لتشكيل المعاني الشعرية ، أي أن مرجعيات الشاعر في جلب معجمه مُتعددةٌ بحسب المقام الذي يجد نفسه فيه ، علما أن علاقاته أيضا متشعبة ، بعضها يجذب إلى الصراع والبعض الآخر إلى التآلُف . ومما لا شك فيه أن كل معنى يحتاج إلى معجم خاص ليدل عليه دلالة مُميِّزَةً عن باقي الدلالات .

ويمكن التمييز في معجم الغزل العذري بين صنفين كبيرين من المعجم يتجاوران ويتكاملان لبناء المعنى . نسمي الأول «معجم الإنسان» الذي يعبر عن

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي . ص ١٠٤ .

علاقات الشاعر بالمحبوبة والأهل والأصحاب والوُشاة والأمراء . . . ؛ أما الثاني فهو معجم «عناصر الكون» ، ويتألف من الطير والحيوان والمكان والزمن والرياح . . . ، وكلها عناصر استثمرها الشاعر في شعره استثمارا تجاوز في كثير من الأحيان التوظيف السطحي المباشر لهذه العناصر إلى التوظيف الفعَّال من خلال دخوله معها في علاقات متعددة ، فتعامل معها حَيَّةً وعاقلة أحيانا ، إذ التجأ الشعراء إلى أَنْسَنَةِ عناصر الطبيعة في لحظات تَتعَطَّلُ فيها وظائف معجم الإنسان ، أو تصبح عائقا أمام رغبات الشاعر .

٢-١- معجم الإنسان

يحضر هذا المعجم بِتَجَلِّياتٍ مختلفة تبعا لاختلاف العناصر التي يستحضرها الشاعر وهو ينظم قصائده ، وتبعا للوظائف التي تقوم بها في علاقتها بالشاعر . فإذا كانت المحبوبة تُسْتَحْضَرُ عند كل الشعراء مُبَجَّلَةً في غالب الأحيان ، مُلامَةً في بعضها ، فإن هذا المقام يُنْتِجُ دلالات الحب والهيام والتضحية الكبيرة . وبجوار هذه العلاقة بين الشاعر والمحبوبة تُنْسَجُ علاقات أخرى تتصل بأحدهما اتصالا مباشرا فَتَمَسُّ الآخر بِحُكْمِ وحدة المصير الذي يجمعهما ، ومن جملة هذه العلاقات تلك الناتجة عن تَدَخُّلِ الأهل الذين يمنعون المحبوبة ، أو الذين يُشْفِقون على الشاعر ويحاولون مساعدته ؛ إلا أن هذه الوظيفة غالبا ما تتحول إلى النُّصْح بترك الحبيبة نظرا لِتَمَنُّع أهلها ، ثم يتدرج النصح إلى لَوْم وعِتابٍ عندما يُصِرُّ الشاعر على الاستمرار . وهي الصورة التي يعبر عنها جميل بن معمر[١] :

لَقَدْ لامَنِي فِيهَا أَخٌ ذُو قَرابَةٍ
حَبِيبٌ إِلَيْهِ في نَصيحَتِهِ رُشْدي

(١)الديوان . ص ٨٣ .

فَـقَــالَ : أَفِقْ حَــتَّى مَــتى أَنْتَ هَائـِــمٌ
بِبُـثَـيْنَةَ فـيـها قَـدْ تُعـيـدُ وقَـدْ تُبْـدِي
فَـقُلْتُ لَهُ : فـيــهَـا قَـضى اللهُ مَـا تَرى
علَـيَّ وَهَلْ فِـيــمَـا قَـضـى اللهُ مِنْ رَدِّ
فَـإِنْ يَكُ رُشْـدًا حُـبُّـهـا أَوْ غَـوايَـــةً
فَـقَـدْ جِئْـتُـهُ مـا كـانَ مِنِّي عَلَى عَـمْـــدِ

ولا يكاد يبتعد دور الأصحاب عن دور الأهل ، فغالبا ما يُذْكَرونَ في سِياق العَوْنِ وإِسْداءِ النُّصْح الذي يصل أحيانا إلى عِتابٍ شديد خوفا على الشاعر من الهلاك نتيجة لهذا الحب الُمدَمِّرِ . إلا أن التحول في المعجم من الحبيبة والأهل والأصحاب إلى الوُشاة والأمراء سيرافقه تَحَوُّلٌ في المعاني ، فالمساعَدَة ستصبح مع هؤلاء قَسْوَةً وَتَصَلُّباً ، والنُّصح سيتحول إلى تهديدٍ ووعيد ، والحب يَؤولُ إلى مُجافاةٍ ، والوِصالُ إلى قطيعة ، وسيصاحِب هذه السلسلة من التحولات تحولا على مستوى الأسلوب الُموَظَّفِ من قِبَلِ الشاعر ، إذ ستتصاعد نغمة الحسرة والألم إلى مواجهة مع هؤلاء . لنتأمل قول المجنون وقد عَلِمَ هَدْرَ السلطان لدمه[1] :

أَلاَ حُـــجِـبَتْ لَـيْلى وَآلَـــى أَمـــيـــرُها
عَـــلَـيَّ يَمــــيناً جـــاهـــداً لا أَزُورُهــا
وَأَوْعَـــدَنِي فـــيـــهَـــا رجــالٌ أَبَرُّهُـــمْ
أَبِي وَأَبوها خُــــشِّنَتْ لِي صُـــــدورُها
عَلى غَــيْــرِ شَيْءٍ غَـيْــرَ أَنِّي أُحِــبُّــهــا
وَأَنَّ فُـــؤَادي عِـنْدَ لَيْلَى أَســــيــــرُهَــا

وهو ما أكده جميل مُقْرِنا بين الأُمراء والوُشاة[2] :

---

(١) الديوان . ص ١١٢ .

(٢) نفسه . ص ١٠٦ .

فَـإِنْ تَحْـجُـبُـوهَا أَوْ يَحُلْ دونَ وَصْـلِهـا
مَـــقـــالَةُ واشٍ أَوْ وَعـــيـــدُ أَمِـيـــرِي
فَلَنْ يَحْـجُـبـوا عَــيْنَيَّ عَـنْ دائمِ الْبُكـا
وَلَـنْ يَمْـلِكوا مَــا قَـدْ يَجِنُّ ضَـمـيـرِي

وهكذا ، فإن معجم الإنسان يتنازعه حقلان دلاليان مختلفان مُوجَّهان بطبيعة العلاقة التي تجمع الشاعر بكل الشُّخوص ، وتأتي الأشعار مُجَسِّدَةً لهذا الانتماء المُعجمي لحقل من الحقول الدلالية .

٢-٢- معجم عناصر الطبيعة (الوديان، الأماكن، الليل، الرياح...)

هو معجم أكثر تشعُّباً وخُصوبة من معجم الإنسان نظرا لتداخل العديد من العناصر في تشكيل الحقول الدلالية . ويتفرع إلى معجم الليل والبُروق والرياح الهابَّة من ناحية الحبيبة والنجوم المُوجِّهةِ لحركة الشاعر نحو ديار حبيبته وغيرها من المكونات . وكلها تؤدي وظيفة تذكير الشاعر بهواه وتهْييج مشاعره . فالليل يفتح باب الشَّجَنِ ، والنجوم الثابتة في كَبِد السماء تُذَكِّرُ الشاعر بطول المسافة وزمن الفُرْقَةِ ، والرياح تختزل كل ذلك بحملها لأنفاس وطيب من يهواه هذا الشاعر ؛ قال قيس لبنى[(١)] :

سَلِ اللَّيْلَ عَـنِّي كَـيْفَ أَرْعَى نُجـومَـهُ
وَكَـيْفَ أُقـاسِي الْهَمَّ مُـسْـتَـخْلِيـاً فَـرْدا
كَـــأَنَّ هُبُـــوبَ الرِّيحِ مِنْ نَحْـــوِ أَرْضِـكُمْ
يُثِـيـــرُ فُـتَـــاتَ الْمِسْكِ وَالْعَـــنْبَـــرِ النَّدَا

ويستحضر المجنون وظيفة التهييج من خلال حركة البرق وذلك في قوله[(٢)] :

---

(١) الديوان . ص ٣٢ .

(٢) نفسه . ص ١١٥ .

أَقُـــولُ لِـقَـمْـقَـام بْـنِ زَيْد أَلا تَـــرى
سَنا الْبَـرْق يَبْـدُو للْعُـيُـونِ النَّواظِرِ
فَـإِنْ تَبْك لِلْبَـرْق الَّذي هَيَّجَ الْهَـوى
أُعَنْكَ وَإِنْ تَصْبِـرْ فَلَسْتُ بِصابِرِ

إلا أن معجم الطير والحيوان هو الذي يَطَّلعُ بدور التهييج والتذكير على الوجه الأكمل وبصورة ملحوظة جدا في أشعار العذريين ، خصوصا الحمائم الهاتفة والغزلان والظباء والبقر الوحشي ، وكلها ستثير في نفسية الشاعر الحنين والشوق إلى المحبوبة ؛ بل إن الشاعر سيسعى إلى تسخير بعضها (الحَمام) لخلق نوع من التواصل مع هذه المحبوبة التي تتجلّى له في كل شيء جميل (الغِزلان والْمَها) ، فلا يتوانى في تشبيهه لها بهذه العناصر . كما أنها ستكون شفيعا عنده لِعِتْقِ بعض الحيوانات الشبيهة بها وذلك في قوله[١] :

وَذَكَّـرَنـي مَنْ لاَ أَبُوحُ بِذِكْـرِهِ
مَحاجِرُ خِشْفٍ في حَبائِلِ قَانِصِ
فَقُلْتُ وَدَمْعُ الْعَيْنِ يَجْرِي بِحُرْقَة
وَلَحْظِي إِلَى عَيْنَيْه لَحْظَةُ شَاخِصِ
أَلاَ أَيُّهَا الْقَانِصُ الْخِشْفَ خَلِّه
وَإِنْ كُنْتَ تَأْباهُ فَخُذْ بِقَلاَئِصِي
خَفِ اللهَ لاَ تَقْتُلْهُ إِنَّ شَبِيهَهُ
حَياتِي وَقَدْ أَرْعَدْتَ مِنِّي فَرائِصِي

إن الظَّبْيَ المَقْنوصَ أثار في المجنون مشاعر الشَّفَقَة والألم أيضا لأنه استحضر من خلاله ليلى البعيدة ، ولأنه يُشبهها ، فقد سعى الشاعر إلى عِتْقه من أيدي قانصيه ، حتى وإن تَطلَّب الأمر فِدْيةً أو مُقايَضَةً . وقد كلَّفَتْ هذه المقايضةُ المجنونَ إِبِلَهُ لإطلاق سراح الظَّبْيِ إكراما لليلى .

---

(١) نفسه . ص ١٣٦ .

وفي حكاية طويلة للظبي يتكرر مشهد العتق كثيرا ، وذلك في قوله[1] :

تَروحُ ســـالِماً يَا شِـــبْـــهَ لَيْلى
قَـــريرَ الْعَـــيْنِ وَاسْـــتَطِبِ الْبُـــقـــولاَ
فَلَيْلى أَنْقَـــذَتْكَ مِنَ الْمَنايَـــا
وَفَكَّتْ عَنْ قَـــوائِمِكَ الْكُبـــولاَ

وقوله[2] :

أَقـــولُ وَقَـــدْ أَطْلَقْـتُـهـــا مِنْ وَثاقِـهـــا
فَـــأَنْتِ لِلَيْلى إِنْ شَكَرْتِ عَـــتِـــيقُ

وسيصل الأمر بالمجنون إلى الدعاء بالشَّلَلِ وبكل المصائب على كل من تمتد يده إلى سجن هذه الظباء ، وإلى اتهام من يجرؤ على ذلك بأنه قليلُ المروءة ؛ قال[3] :

إِذا نَظَرَتْ عَـــرَفْتُ الجِْـــيـــدَ مِنْـهـــا
وَعَـــيْنـيْـــهَـــا وَلَمْ نَعْـــرِفْ سِـــواها
كَـــرِهْـــنَـــا أَنْ نُـــفَـــزِّعَـــهـــا فَـــقُـــلْنا
أَشَـــلَّ اللهُ كَـــفَّيْ مَـــنْ رَمــــاهَــا

وقال[4] :

شَـــرَيْتُ بِشـــاتِي شِـــبْـــهَ لَيْلى وَلَوْ أَبَوْا
لأَعْطَيْتُ مِنْ مَــــالي طَريفِي وَتالِدِي

---

(١) نفسه . ص ١٨٣ . ويمكن الإطلاع عن القصة في الديوان بتحقيق جلال الدين الحلبي ورواية أبي بكر الوالبي . ص ١٩- ٢٠- ٢١- ٢٢ .

(٢) نفسه . تحقيق جلال الدين الحلبي .ص ٢٠ . وله رواية مخالفة بعض الشيء في تحقيق عبد الستار فراج . ص ١٦٢ .

(٣) الديوان . ص٢٢٣ .

(٤) نفسه . ص ٨٨ .

فَيـا بَائِعَيْ شَــبْـهـاً بِلَيْلى قُــتِلْتُـمــا
وَجُنِّــبْـتُـمـا ما نَالَــهُ كُــــلُّ عـــابِدِ
لَوْ كُنْـتُـمـا حُــرَّيْنِ مـا بِعْـتُـمـا مَـعــاً
شَـبـيــهــًا لِلَيْلى بَيْـعَـةَ الْمُتَـزايِــــدِ
وَأَعْـتَـقْـتُـمـاها رَغْــبَـةً في ثَوابِهـــا
وَلَمْ تَــرْغَــبَــا في نَاقِصٍ غَــيْــرِ زائِـدِ
فَــلاَ ظَــفِــرَتْ كَــفَّـاكُــمَـا بِـكَرِيمَـةٍ
وَجُنِّبْـتُـمــا صَـوْبَ الْغَـمــامِ الرَّوَاعِــدِ

ويكاد المجنون يتفرَّد بهذه الصُّوَر بين شعراء العُذرية . بينما يشترك معهم في صور أخرى كالحمامة التي يوظفونها توظيفا واحدا ، فهي مَصْدَرٌ للتهييج ، وأداةٌ مُسَخَّرةٌ لِحَمْلِ الرسائل إلى المحبوبة . وهذا مذهب لا يختلف فيه هؤلاء جميعهم . نمثل لصورة الحمامة بقول المجنون[١] :

دَعــانِي الْهَــوى وَالشَّــوْقُ لَمَّا تَرَنَّمَتْ
هَتُـوفُ الضُّـحى بَيْنَ الْغُـصـونِ طَروبُ
تُــجَـاوِبُ وُرْقــاً أَصَــخْنَ لِصَــوْتِهــا
فَـكـلٌّ لِـكُـلٍّ مُـسْعِـدٌ وَمُــجِـيـبُ
فَـقُـلْـت : حَـمـامَ الأَيْـك مـالَكَ باكِـياً
أَفَــارَقْـتَ إِلْـفـاً أَمْ جَـفــاكَ حَـبِـيبُ
فَـقــالَ رَمَـانِي الدَّهْـرُ مِنْهُ بِقَــوْسِــه
وَأَعْــرَضَ إِلْـــفِــي فَـالْـفُـؤادُ يَــذوبُ
تُــذَكِّــرُنِي لَـيْــلى عَــلى بُعْــدِ دارِها
وَلَـيْــلى قَــتــولٌ لِلــرِّجَــالِ خَــلُـوبُ

---

(١)الديوان . ص ٤٨ .

وهذه الحمامة تشارك كل الطيور إبلاغَ المحبوبة رسائل الشاعر وتأتيه بأخبارها ؛ قال المجنون(١) :

أَلاَ أَيُّهَـــا الطَّيْـرُ الْمُحَـلِّقُ غَـــادِيَـا
تَحَــمَّلْ سَــلامي لاَ تَذَرْني مُنادِيَـا
تَحَــمَّلْ هَداكَ اللهُ منِّي رِســالَــةً
إِلَـى بَـلَـدٍ إِنْ كُـنْـتَ بِـالأَرْضِ هَـادِيـا
إِلَى قَــفْــرَةٍ مِنْ نَحْــوِ لَيْلى مَــضَلَّة
بِهــا الْقَـلْبُ منِّي مُــوثَقٌ وَفُـــؤادِيَا

وتضعنا هذه الأبيات على عَتَبَةِ الحديث عن وظيفة الغُرابِ في شعر العشاق ؛ وهي وظيفة مُزدوَجَةٌ تتراوح بين نقل الأخبار المَشْؤُومَةِ وبين تبليغ التحيات التي تعد وظيفة غير مألوفة . فشعر العذريين يضعنا أمام صورتين لهذا الطائر الذي تُقَدِّمُهُ الصورة الأولى قريبا من الحمامة ، وتُصوِّرُه الثانية نَذيرَ شُؤْمٍ يبعث على التَّطَيُّر والمآسي ، وهي صورة مكررة بقوة في شعر قيس لبنى ، الذي نختار منه قوله(٢) :

أَلاَ يا غُـرابَ الْبَـيْنِ هَـلْ أَنْتَ مُـخْـبِـري
بِخَـيْـرٍ كَـمــا خَـبَّـرْتَ بِالنَّـأْيِ وَالشَّـرِّ
وَخَـبَّـرْتَ أَنْ قَـدْ جَـدَّ بَيْنٌ وَقَـرَّبُــوا
جمـــالاً لِبَيْـنٍ مُثْقَـلات مِــنَ الْغَـدْرِ
وَهِجْتَ قَـذَى عَـيْنٍ بِلُبْنَى مَـرِيضَــةٌ
إِذا ذُكِــرَتْ فَـاضَتْ مَـدامِعُـهــا تَجْـرِي
وَقُـلْتُ كَـذاكَ الدَّهْـرُ مـا زالَ فَـاجِـعاً
صَـدَقْتَ! وَهَلْ شَيْءٌ بِبَـاقٍ عَلى الدَّهْرِ

---

(١) نفسه . ص ٢٣٩ .

(٢) الديوان . ص ٢٣ .

إنه مرتبط في أشعار هؤلاء ، وفي العُرْفِ أيضا ، ارتباطَ وُجوبٍ بالشُّؤْمِ وحمل الأخبار المُفْجِعَةِ ، إلا أن المجنون سيعطيه بُعْدا إيجابيا كالذي تتمتع به الحمامة ؛ قال(١) :

أَلاَ يَا غُــرابَ الْبَــيْنِ إِنْ كُنْتَ هَابِطـاً
بِـلاداً لِلَـيْـلى فَـالْتَـمِـسْ أَنْ تَـكَـلَّمَـا
وَبَـلِّغْ تَحِـيَّــاتـي إِلَـيْــهَـا وَصَـبْـوتِي
وَكُنْ بَعْـدَها عَنْ سَـائِرِ النَّاسِ أَعْـجَـمَـا

يضاف إلى معجم الطير والحيوان معجم الأمكنة الذي لا يقل تنوعا عن باقي المعاجم . ويمكن التمييز فيها بين أمكنة ذات حُمولَةٍ دينية صِرْف ، وأخرى عادية يتوزع فيها الحديث بين ديار المحبوبة والأهل وحَيِّها ، والجبل والوادي والصحراء . . . ، بينما ترتبط الأماكن الدينية بالحج أساسا ، ولذلك تتردد كلمة البيت ، الكعبة ، مكة والمُصَلَّى بكثرة .

ومن صور هذا الارتباط قول المجنون(٢) :

ذَكَــرْتُكِ وَالْحَـجِـيجُ لَهُمْ ضَـجِـيجُ
بِـــمَكَّةَ وَالْقُلوبُ لَهَـا وَجِـــيبُ
فَـقُـلْـتُ وَنَـحْـنُ فـي بَـلَد حَـرام
بِـــه لله أَخْلَصَت الْقُلُـــوبُ
أَتُــوبُ إِلَـيْـكَ يا رَحْـمَــانُ مِـمَّـا
عَـــمِلْتُ فَـــقَـــدْ تَظَاهَـرَتِ الذُّنوبُ
فَـــأَمَّـــا مِـنْ هَـوى لَيْلـــى وَتَـرْكِـي
زِيَـارَتَـــهـــا فَــإِنِّــي لاَ أَتُــوبُ

---

(١) نفسه . ص ٢٠٠ .

(٢) الديوان . ص ٥٣ .

إن معجم المكان الديني يجر وراءه معجما آخر ذا طبيعة دينية أيضا يدل دلالة صريحة على معاني الطاعة والتوحيد والجهاد والشهادة والتضحية في سبيل المحبوبة . والنماذج الشعرية كثيرة جدا عند جميل بن معمر وعروة بن حزام والمجنون .

أما الشق الثاني من معجم المكان المتصل بالأمكنة العادية المختلفة جدا فيمكن التمثيل له بهذه الأبيات من شعر المجنون ؛ قال(١) :

أَلاَ لاَ أَرى وَادي الْمِــيـــــاهِ يُـثِـــــيبُ
وَلا الـنَّفْسُ عَـنْ وادِي المِيَــــاهِ تَــطِيبُ
أُحِـبُّ هُـبـــــوطَ الْـوَادِيَـيْـنِ وَإِنَّـنِــــي
لَمُــــشْـــتَـهِـــرٌ بِــالْـوَادِيَـيْــنِ غَـــريـبُ

وقال(٢) :

أَحِــنُّ إِلى أَرْضِ الحِْــجــازِ وَحــاجَــتي
خِــيَــامٌ بِنَجْــدٍ دُونَهــا الطَّرْفُ يَقْـصُــرُ
وَمــا نَظَرِي مِنْ نَحْــوِ نَجْــدٍ بِنافِــعــي
أَجَلْ ، وَلَـكِــنِّي عَــلى ذاكَ أَنْـظُـــرُ

وقال(٣) :

وَأَجْـهَــشْـتُ لِلتَّــوْبَــــادِ حِينَ رَأَيْتُــهُ
وَهَــلَّلَ لِلرَّحْــمَـــانِ حِــينَ رَآنِــــي
وَأَذْرَيْتُ دَمْعَ الْعَــيْنِ لَمَّـــــا رَأَيْــتُـهُ
وَنَادى بِأَعْــلَى صَـــوْتِهِ وَدَعَـــانِي

(١) الديوان . ص ٤٥ .

(٢) نفسه . ص ١٠٤ .

(٣) نفسه . ص ٢١٣ .

فَـقُـلْـتُ لَـهُ : أَيـنَ الّـَذِينَ عَـهِـدْتُـهُـــمْ
حَـوَالَـيْكَ فِـي خِـــصْبٍ وَطِيبِ زَمَـــانِ
فَـقَـالَ : مَـضَـوْا واسْـتَـوْدَعُـونِي بِلاَدَهُمْ
وَمَنْ ذَا الَّـذِي يَبْـــقَـى مَعَ الْحَـــدَثَـــانِ
وَإِنِّـي لأَبْكِـي الْيَـــوْمَ مِنْ حَـذَرِي غَـــداً
فِــــرَاقُك وَالْحَـيّـَــــانِ مُــــؤْتَلِفَــــانِ

هكذا انسلخ جبل التَّوْبَاد من طبيعته وتَقَمَّصَ دور الإنسان ليصير مُخاطِبا عاقلا يستفسر من خلاله المجنون عن مصير الأحبة . وأنْسَنَةُ مظاهر الكون ظاهرة معروفة في الشعر الرومانسي عامة .

وكما يرتبط معجم الأمكنة الدينية بالمعاني الروحية ، فإن معجم الأمكنة العادية يجلب إليه معجم الزمن بمؤشراته المختلفة (الليل ، النهار ، الساعة ، اليوم ، الغد . . .) .

٢-٣ ربط

إذا كانت البساطة خاصيةٌ مُمَيِّزَةٌ للغزل العذري الجاهلي والأموي ، يشترك فيها كل الشعراء ، وإذا كان معجم هذا الغزل على قدر كبير من الغِنَى والتنوع في مصادره ، فإن هناك بعض التمايُز بين شاعر وآخر ، أو لِنَقُلْ بين مجموعة من الشعراء العذريين ومجموعة أخرى . ويتجلى هذا التمايز في اقتران معجم الحب والهيام والذِّلَّة . . . بمعجم آخر يبدو مناقضا تماما ، إنه معجم الحرب والبطولة . وهذه الظاهرة مهيمنة في شعر عنترة بن شداد العبسي ، إذ غالبا ما يفتتح قصائده بمعاني الحب والحنين المُوجِبَةِ لمعجم واضح وبسيط ، ثم يتحول في آخر القصائد لِذِكْرِ الشجاعة والفروسية والنُّبْل ، وهي معاني تجلب معجما من طينة أخرى ؛ قال في إحدى قصائده[١] :

---

(١) الديوان . ص ٢٢٥- ٢٢٦ .

يَا عَــبْلَ خَلِّي عَنْك قَــوْلَ المُفْــتَــرِي
وَاصْـغِـي إِلـى قَــوْلِ المُحِبِّ المُخْـــبِـــرِ
وَخُـذِي كَـلامًـا صُغْـتُـهُ مِنْ عَـسْـجَـد
وَمَــعــانِـيًـا رَصَّـعْـتُــهَـا بِالْـجَـوْهَـرِ
كَـمْ مَـهْـمَـه قَـفْـرٍ بِنَفْـسِي خُـضْـتُـهُ
وَمَـــفَـاوِزٍ جَــاوَزْتُــهـا بـالأَبْــجَـــرِ
كَـمْ جَـحْـفَلٍ مِـثْلِ الضَّـبَـابِ هَزَمْـتُـهُ
بِـــمـــهَــنَّـد مَـاضٍ وَرُمْـحٍ أَسْــمَـرِ
كمْ فَــارِسٍ بَيْنَ الصُّــفُــوفِ أَخَـذْتُهُ
وَالخَــيْـلُ تَعْــثُــرُ بِالْقَـنَــا المُتَكَسِّــرِ

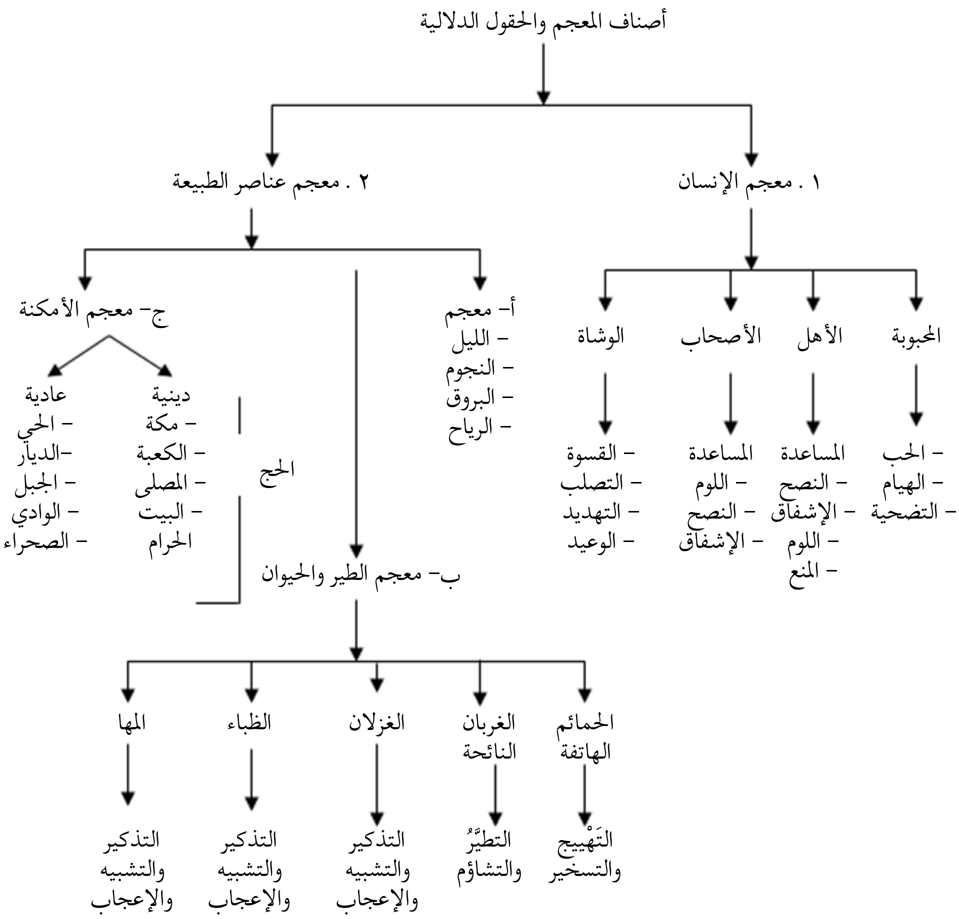
إن معجم الحب (عبلة ، المحب ، العَسْجَد ، الجوهر) يجاور معجم الحرب ولوازمها (مَهْمَه ، الجَحْفَل ، الهزيمة ، المُهَنَّد ، الرمح ، الفارس ، الصفوف ، الخيل ، القَنا) . وهي قصيدة طويلة تتجاور فيها هذه المعاني باستمرار ، إذ يُراوِح عنترة خطابه بين الالتفات إلى حاجيات القلب ومظاهر الحرب ، بل إن الشاعر كثيرا ما عبَّر عن مفاتن عبلة بمعجم حَرْبِيٍّ مُستعارٍ للدلالة على ما تتمتع به من جمال ، فتراه يوظف السهم والقوس والوتَر ودقة التسديد لوصف جمال العين ؛ قال(١) :

ذَنْبِي لِعَـبْـلَةَ ذَنْـبٌ غَـيْـرُ مُـــغْـتَـفَـرِ
لَمَّا تَبَلَّجَ صُــبْحُ الشَّــيْبِ فِي شَــعَــرِي
رَمَـتْ عُـبَــيْلَةُ قَلْبي مِنْ لَوَاحِظِهــا
بِكُلِّ سَـــهْمٍ غَــرِيقِ النَّزْعِ فِي الحْــوَرِ
فَـاعْـجَبْ لَهُنَّ سِـهـامـاً غَـيْـرَ طَائِشَـةٍ
مِنَ الجُــــفُـــونِ بِلا قَــوْسٍ وَلاَ وَتَــــرِ

(١) الديوان . ص ٢٢٤ .

ويبدو أن هذا الاقتران بين المعجمين لا يتكرر عند عُذْرِيي العصر الأموي إلا جميلٌ في مناسبات نادرة جدا ، وليس بهذا التوظيف . أما الباقي فإن معجمه غزلي صِرفٌ فيه من التَّهالُكِ والصَّبابة ما لا يُبْقي فرصة للحديث عن معجم الفروسية والبطولة .

هذا ، ويبقى المعجم بكل أصنافه حاضرا عند كل الشعراء لأداء وظائف تتراوح بين إثارة المشاعر وصنع صور بلاغية (التشبيه خاصة) وغيرها من الأدوار التي نُبرزها في هذه الترسيمة الجامعة لأصناف المعجم وتعدد الحقول الدلالية :



الفصل الثاني:
الصورة الشعرية

١- المفهوم والمقومات

لا تحتاج الصورة تزكية النقاد لِتَتَبَوَّأَ مكانة الصدارة في سُلَّم المكونات الشعرية التي ينهض عليها النص الشعري ، فهي قَدَمُهُ وساقُه وعَمودُه الفقري ، لا تقوم له قائمة إلا بوجودها . إنها ليست شرطا لدخول كلام ما منطقة الشعر وحسب ، ولكنها ميزة أساسية ترفع الخطاب الشعري إلى المقامٍ الرفيع بين باقي الخطابات أيضا .

إلا أن هذه الأهمية الثابتة في كل العصور صاحبها اضطراب كبير في المفهوم والمقومات . فالصورة الشعرية قابلة للتوسيع حتى تتآلف كل المتنافرات داخلها ، وقابلة للاختزال حتى تصبح مُرادِفَةً لِمُقَوِّمٍ واحد من مقوماتها كالتشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الرمز أو الأسطورة . . . . ووعيا من بعض الباحثين بهذه المرونة الشديدة لمفهوم «الصورة الشعرية» تناولوا الحديث فيه بكثير من الاحتياط والتدقيق كما فعل ذ . محمد الولي في كتابه «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي» . كما تعامل معه البعض الآخر بكثير من الإطلاق المُنْفَلِتِ من تدقيقات العلم ، تقديرا منه أن هذا المفهوم يستوعب كل ما يصنع الشعرية حتى وإن في علاقات مع مكونات أخرى .

ولذلك كله ، فالإقبال على الحديث في «الصورة الشعرية» لا بد أن يُحَصَّنَ بالاحتياط ، وهو ما أَلَحَّ عليه فَرانْسْوا مُورو Francois Moreau حين قال في مستهل حديثه في كتاب «البلاغة أو المدخل لدراسة الصور البيانية» : «إن كلمة «صورة» من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بِحَذَرٍ وضبط

دقيقين ، حيث إنها غامضة وغير دقيقة في الآن نفسه . غامضة لأنها تسمح باستعمالها بمعنى عام مُبْهَم وواسع جدا (. . .) . وغير دقيقة لأن استعمالها ، حتى في المجال المخصص لها (البلاغة) استعمال غير مستقر وغير دقيق»(١) .

ولأجل التدقيق ، اختزل مورو مصطلح «الصورة» في عدد من المُحَسِّنات المُنْضَوِية تحت هذه التسمية(٢) ، فاستقر رأيه على «المحسنات» التي تقوم على علاقة المشابهة (التشبيه ، الاستعارة ، التمثيل والرمز) ، والتي تقوم على علاقة المجاورة (الكناية والمجاز المرسل)(٣) . دون أن يغلق الباب أمام خاصيتين إضافيتين ، سمى الأولى «الاستعارة المُتَراسِلة» والثانية «المجازات المركبة»(٤) .

لكن هل لهذا الالتباس مؤشرات يمكن وصفها ومحاولة تَحْيِيدها لِفَكِّ شفْرَة الغموض الذي يكتنف الصورة؟ .

يبدو أن التعريفات التي أُعْطِيَتْ للصورة ، أكبر تَجَلٍّ للالتباسات الحاصلة في هذا المفهوم . ويمكن الوقوف عند بعضها من خلال إيراد تعاريف مستقاة من كثير من الدراسات التي تناولت «الصورة الشعرية» بالدرس والتحليل ، وصياغتها على النحو الآتي :

* الصورة تَرِكَةٌ مَشاع يَنتفع بها كل الناس في مختلف الحقول مما يُسَهِّلُ

---

(1) Francois Moreau. L’image Litteraire. P 9.

(2) Ibid. p12.

(3) Ibid. p12.

ويبدو أن هذا التضييق أثار بعض التحفظ عند ذ . محمد الولي الذي قام بترجمة الكتاب ، فقال في مقدمة الطبعة الثانية : «ومع ذلك فإننا لا نُعيب على الكاتب إلا غَضَّ بصره وعدمَ مَدِّهِ خارج الدائرة البيانية الصِّرْف . كما نتمنى أن يوسع في الجوانب الجمالية وفي الجوانب الحِجاجية للبيان وفي الاستخدامات الاستعارية في اللغة اليومية وفي الخطاب الديني وفي خطاب العلوم الإنسانية» ص٧ .

(٤) نفسه . ص ٢٠ .

مناقشتها خارج الحقل الأدبي أو داخله ، لكن بإهمال النص واقتراح أدوات تحليل من خارج دائرة الأدب الصِّرْف ، وهذه أحد الأسباب الرئيسية التي حركت محمد الولي لعقد دراسته حول «الصورة» ، وإحدى الخلاصات الأساسية التي أثبتها في آخر هذه الدراسة . قال : «لقد كَفَّ النص أن يكون صاحب الحُظْوة عند دارس الأدب لكي يحتل مكانه «المبدع» أو «المتلقي» أو»المجتمع» أو «الإيديولوجيا» . أي أن الموضوع الذي حدده البلاغيون وعَيَّنوا أدوات تحليله وتمييزه عن غيره ، قد تم نقله من النص إلى مكان آخر . إننا نعيش في صُحْبَة النقاد العرب المُحْدَثين مع موضوع مختلف . ونحن نصطدم ، بهذا النقل ، تارة بموضوع علم النفس ، وطورا بموضوع علم الاجتماع أو الإيديولوجيا . وهذا يعني التخلي عن موضوع البلاغة لصالح علوم أخرى»(١) .

* يرتبط هذا السبب بسبب آخر ، لكن في حدود النص الأدبي ، يتمثل في مناقشة البلاغيين لمفهوم الصورة بخلفيات معرفية غير مُوحَّدة . وإذا كان الأمر طبيعيا ، فإنه قاد في النهاية إلى صياغة معرفة غير دقيقة ، أو غير مُتَّفَقٍ عليها ، بخصوص هذا المفهوم ومقوماته .

إن الصورة تُناقَشُ ، على الدوام ، في ضوء علاقة اللفظ بالمعنى داخل الخطاب الشعري . وهي الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها عند كل قراءة لقولة الجاحظ : «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٢) . فهذه النتيجة مسبوقة بفكرتين أساسيتين عند الجاحظ ، هما أن المعاني مطروحة في

---

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . ص ٢٩٦ .

(٢) الحيوان . ج٣/ ص ١٣٢ . وستحيا هذه الفكرة في أبحاث القدماء والمُحْدَثين إلى زمن لا نهائي لأنها جوهر كل قول ، وهي المُحَدِّدَةُ لأفكار ذ . مصطفى ناصف في فصل «الصورة العارية والصورة المُنَمَّقَة» في كتابه «نظرية المعنى في النقد العربي» . وهي مطروقة على كل حال لاسيما عند عبد القاهر الجرجاني .

الطريق ومعروفة لدى الكل ، وأن الإجادة تكمن في تَخَيُّرِ اللفظ المناسب الذي يُلْبِسُ هذه المعاني حُلَّةً أنيقة تُعيد إليها بريقها الذي فقدته من فَرْطِ تداولها بين الناس ، وتَحْقِنُها «بِمَائِيَة» جَفَّت من كثرة استهلاكها .

كما أن الشعر عنده صار جنسا من «التبعيضية» التصوير «الكل» . وبذلك فالتصوير شامل لكل أجناس القول ، على اعتبار أن الصورة لا تكافئ التصوير(١) .

* يضعنا هذا العامل على مشارف سبب آخر يزيد من التباس المفهوم ، يتجلى في ارتباط الصورة بالإبداع الشعري المُنْفَلِتِ بدوره من أي تحديد نهائي ، وارتباطها بأدوات هذا الإبداع المتحولة من التشبيه إلى الاستعارة إلى الرمز إلى الأسطورة إلى المجاز . . . . وهذه الأدوات لا تجتمع في إبداع/ قصيدة/ شعر واحد . وبذلك فمفهوم الصورة سيظل خاضعا لجاذبية الذات المبدعة أو المتلقية للإبداع ، التي لا تستجيب بطريقة آلية مسكوكة ، وإنما مختلفة إلى حد التناقض بحسب إحساسها بجمال الإبداع . وهو الأمر الذي دفع الباحثة بشرى موسى إلى الحسم في أن أي «محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية ، إن لم تكن ضرباً من مُحال»(٢) .

* عدم الاستقرار على مصطلح واحد لمفهوم الصورة ، إذ نُواجَه به مُجَرَّدا من أي

---

(١) الصورة هي المنتوج المادي أو المُخيَّل الذي ينتهي إليه صانع المادة أو الكلمة . وهي منتوج من تركيبات مختلفة ، وبتقنيبات متعددة . إنها - في الأدب ومنه الشعر- ذلك التحويل اللساني/ اللغوي الذي يسعى إلى رسم ملامح المُتخَيَّل من الهيئات والأحاسيس والأماني . . . قصد إفهام المتلقي عن طريق تقريب المُصَوَّر إلى ذهنه أولا ، والتأثير فيه ثانيا ، مهما كان الهدف من هذا التأثير .

أما التصوير ، فهو المسار الذي يقطعه تَشَكُّلُ الصورة من التَّخَلُّقِ إلى الاكتمال . إنه مجمل التقنيات والأساليب اللغوية التي يوظفها المتكلم لأجل صنع صوره . وهي تقنيات متعددة ومتداخلة ، لا يكون الفصل فيها إلا بضبط حجم ودرجة الهيمنة .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . ص ١٩ .

نِسْبَةٍ ، أو منسوبا إلى عدة كلمات غير متكافئة دلاليا ، أو أن دلالتها لا تتحقق بصورة مُوَحَّدَة ، أي أنها جُزئيةٌ أو كُلِّيةٌ ، فيُقَدَّم مفهوم الصورة مُضافا إلى إحدى هذه الكلمات في وضع المترادف ، فترى الدارس ينتقل بكل سلاسة بين الصورة والصورة الشعرية والصورة البلاغية والصورة الفنية ، والتصوير أيضا . . . ، دون ضبط لتحولات الدلالة عند كل إضافة . فالصورة أَعَمُّ ، تليها الصورة الفنية أو الصورة البلاغية التي تشمل الشعر وكل الفنون الأخرى ، ثم الصورة الشعرية التي تُخْتَزَلُ في القصيدة . أما التعامل مع هذه المفاهيم بمنطق التكافُؤِ الدلالي فإنه يُلْقي على المفهوم جُمْلَة من الالتباسات الإضافية التي هو في غِنىً عنها .

ومع كل هذه الالتباسات التي تُقِرُّ بها الدراسات ، بِمِقْدارٍ ، لم تكن لِتَمْنع الدارسين من تناول مفهوم الصورة الذي يُعَدُّ مكونا جوهريا في الخطاب الشعري إلى جانب مكون الإيقاع . فهما الدعامتان الثابتتان في هذا الخطاب مهما تعددت مصادره واختلفت طبيعته وأجناسه ، وهما ليستا مَحَلَّ طَعْنٍ أو مَوْضعَ شَكٍّ وتَساؤُلٍ[1] حول أحقيتهما في كل دراسة تتجه نحو الشعر ، إن بشكل منفرد أو ضمن دراسة شاملة ، إذ لا يمكن تَصَوُّرُ دراسة للنص الشعري بدون الكشف عن جوانب الإيقاع والصورة .

إننا لسنا معنيين بتفصيل القول في أهمية الصورة وأنواعها وأصولها ، فطبيعة البحث لا تستجيب لحديث من هذا النوع . كما أن هذه الجوانب المتعلقة بالصورة لها فُرْسانها الذين أَسْرَجوا خُيُولَهُمْ فَتَعَقَّبوا هذا المفهوم في كل اتجاه لرصد أصوله . وككل حديث في ظواهر الأدب ، فإن هذا التَّعَقُّبَ انتهى إلى الاختلاف المُبين حول التُّرْبَةِ التي يَنْغَرِسُ فيها هذا الأصل . فَمِنَ الفُرسانِ/ الدارسين مَنْ تَوَغَّلَ به جَوادُهُ بعيدا في ساحة النقد ، فوقف على أصول مَكينةٍ في التراث اليوناني الأَرِسْطي على اعتبار أن الرجل أَوَّلُ مُنَظِّرٍ للأدب وقضاياه ،

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . ص١٦١ .

وأول من أعطاه هُويته الخاصة ورفعه من مَقام المُنْدَسِّ في ثنايا العلوم إلى مُنازِعٍ لها ، وهو مذهب محمود لا يمكن لأحد نُكران صوابه . ومنهم من أوقف هذا الجواد على مشارف النقد العربي القديم ولم يتعداه إلى غيره ، ومنهم من تَعَثَّرَ جواده فأوقعه بين يديْ المُحْدَثِين حاسما النقاش لصالحهم .

وإذ نُعْفي أنفسنا من مَشقَّة هذا النقاش ، لا نُبْخِس القارئ حقه في المعرفة الضرورية ، ونقدم له هذا النص الذي يكشف بوضوح عن هذه الأصول . قال ذ . محمد الولي : «لقد تعرض مصطلح الصورة ، منذ أرسطو إلى اليوم ، لاستعمالات متعددة ، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز[١] ، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السُّرْيَالِيِّين خاصة ، إلا أن ثورة اللسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة ، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المُرْسَل . ومع أن البلاغيين الجُدد كثيرا ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه . فقد وجدوا في مصطلح الصورة أحسن جامع بينهما»[٢] .

إن هذا النص ، إضافة إلى تحديده أصولَ الصورة وامتداداتِها ، يُعفي ، كما يعفي الكتاب بِرُمَّتِه من بذل الجهد في تتبع عمل البلاغيين القدماء والمُحدَثين سواء تعلق الأمر بالغربيين أو العرب . فقد أخضع الباحث أعمال كل الأعلام المشهورين في حقل الدراسات الشعرية إلى نقد علمي دقيق صادر عن تتبع فاحص لكل الجزئيات بدءا من أرسطو ومرورا بابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني وحازم القَرْطاجَنِّي وغيرهم ، وصولا إلى الغربيين المحدثين والنقاد العرب

(١) مَعلومةٌ قولة أرسطو الذائعة التي تقول : «إن الإنسان لا يستطيع أن يفكر بدون صور» مسائل فلسفة الفن المعاصرة . جان ماري جويو . ص١٧ . وقبله فطن أفلاطون إلى الوظيفة التنبيهية التي تمارسها الصورة حين أكد أن الصور التي يعرضها الرسام أو الشاعر على الناس هي التي تأخذ بألبابهم . الصورة في النقد الأوروبي . عبدالقادر الرباعي . ص ٢٨ .

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . ص١٥ .

المعاصرين أيضا كعلي البطل ومصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل وجابر عصفور . . . دون إهمالٍ لمصادر تَشَكُّلِ الصورة . وهو ما أسعفه في الخروج بجملة من الخلاصات الواضحةً التي تُعين الباحث على تبني بعضها بحسب ملاءَمتها لتوجه البحث واستيعاب هذا البحث لها .

إن ذ . محمد الولي ، وهو يقرأ أعمال هؤلاء بحس نقدي صارم ، لا يكتفي بدور الراصد لتصوراتهم بمنطق المحايد ، ولا يقنع بمهمة الواصف ، وإنما يسمح لنفسه بالتحرك ، بحرية ، لإبداء ملاحظاته الخاصة حول الصورة كمفهوم ، أو كمقومات لها سِمات مميزة ترفع اللَّبْس والتداخل وتؤشر على تَخارُجِ واقع لا محالة بين أصناف الصور . قال : «توحي كلمة «الصورة» بالشيء الملموسً مُعَبَّراً عنه في اللغة . ولكن ليست كل صورة (إذا أخذنا بالمعنى العادي للكلمة) صورة شعرية . إن هذه تقدم لنا بالفعل شيئا ملموسا (وهذه صفة كثيرا ما دفعت الدارسين إلى خلط الصورة الشعرية بالصورة الفوتوغرافية أو الوصف) . إلا أن هذا الشيء «المصور» يخضع لتحويلٍ بواسطة اللغة ، ينتج عنه صورة شعرية»(١) .

هكذا إذن ، يبرز الباحث الخيطَ الرفيع بين أشكال من الصور لا يجوز الخلط بينها . كما أن نصه هذا يُخْرِجِ ، أو يُبْعِد ، كل ما لا علاقة له بالحِسِّ من دائرة الصورة الشعرية ، إذ جوهر «الصورة الشعرية الحس . وستظل الصورة المجرَّدَة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة»(٢) . فما موقع الرمز من الصورة وهو يجافي ، أو لا يطابق ، الطابع الحسي للصورة مطابقة كاملة؟ .

لم يغفل ذ . الولي هذا الجانب من خلال حديثه عن الصورة الشعرية من زاوية الرمزية والأسطورية ، لينتهي إلى أن «تحليل الخطاب الشعري ، في بُعْدِهِ الأسطوري ، عمل شرعي من الزاوية العلمية الخالصة . إذ أن هذا بُعْدٌ من أبعاد الشعر لا يهتم به أي علم آخر بالقدر نفسه الذي نعتبر شرعيا لجوء اللغويين إلى

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . ص١٩- ٢٠ .

(٢) نفسه . ص٢١ .

الشعر لدراسته من وجهة نظر لغوية خالصة ، كما نعتبر شرعيا أن يعمد البلاغيون إلى الشعر لدراسة «مجازاته» التي تخلق لدى المتلقي استجابة جمالية .

إذن لا تَنافسَ بين كل هذه العلوم ، إنْ هي التقتْ في موضوع الشعر ، فكل واحد يهتم بما لا يهتم به الآخر ، ولا خوف بعد هذا لا على العلوم ولا على الشعر ، إنْ هذا إغناء للموضوع وإغناء للعلوم . وسيكون من قبيل الخلط إذا اتفق أن تَقَدَّمَ علم من هذه العلوم السابقة لكي يُقَدِّم نفسه بديلا عن العلوم الأخرى التي تنطلق من المادة نفسها»[١] .

إن الطابع الحسي للصورة ليس موضوعا للنزاع ، فكل الدراسات ، في حدود المقروء ، تُزكِّيه مَبْدَءاً قائم الذات . بل إن رُوز غريب أغنى هذا المبدأ بما يماثله ، فاعتبر الشعر «صورة نظرية وسمعية وشمِّية ولْمسية وذَوْقية متحركة ، يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله ويَنْفُرُ من المُجَرَّدَات ويرتاح إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخليط وتلوين . ومادته المعاني المحسوسة التي تنبُض بالحركة والحياة»[٢] . وفي سياق حديثه عن الصورة عند الرمزيين قال : «أما الرَّمْزيون فقد بالغوا في مبدإ التصوير الشعري حتى جعلوه رموزا ، وليست صورهم تَشابيهاً واستعارات ، بل هي صُور تعبر عن المعنى»[٣] .

يبدو أن فكرة حسية الصورة الشعرية مُكَرَّسَةٌ بسبب اعتمادها اعتمادا دائما على مُكَوِّنَيْ التشبيه والاستعارة اللذين لا يفارقانها مهما تغيرت ذائقة العصر ، دون الاحتكام إلى مبدإ الهيمنة الذي قد يُغَلِّبُ مكونات أخرى تخالف هذين المكونين في زمن من أزمنة الشعر . ولذلك ترى جُل الدراسات تشهد بأهمية

---

(١) نفسه . ص ٢٠٤ .

(٢) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . ص ٩٣-٩٤ .

(٣) نفسه . ص ٩٥ .

هذين المكونين اللذيْن كثيرا ما اجتمعا تحت تسمية أو اسم عام هو الصورة(١) .

ولهذا قال محمد الولي : «إن المشابهة التي تقوم الصور على أساسها ، لم يعد أحد يطعن فيها ، وهناك من يذهب إلى أن الفكر الجمالي أو الشعري فكر تشابهي (Analogique) ، بينما العلمي بالمقابل ، فكر تَمْيِيزي (Différentiel) . الفكر الجمالي ينظر إلى الأشياء ، مهما اختلفت ، من زاوية العلاقات التشابهية ، من زاوية أن لا شيء ينفصل قطعيا عن الأشياء الأخرى . هناك دائما إمكانية لرؤية شيء آخر في الشيء»(٢) .

إلا أن هذا التوجه ليس هو المحدد الوحيد لتصور النقاد للصورة الشعرية وطبيعتها ، فهناك من يؤكد أنه من المفيد أن تُعَرَّفَ هذه الصورة أيضا «باعتبارها جمعا بين شيئين منتميين إلى مجالين متباعدين قليلا أو كثيرا»(٣) ، لأنها «إبداع خالص للذهن ، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه) . إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين»(٤) .

ولا يعدم هذا التوجه وجاهته لأنه يتساوق وطبيعة الشعر الذي هو «مركز الأدب التخيّلي . . وجوهر الحياة للأدب التخيّلي»(٥) . وهذا يعني أنه يعتمد أساساً على الخيال الذي هو مختبر إنشاء الصور بآليات وتقنيات مختلفة كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

إن هذا الحصر لحدود الصورة ومقوماتها هو ما يهمنا أساسا من هذه المناقشة المُبْتَسَرة التي لا تتعدى إِلْمَاعَات يمكن تنويرها بالعودة إلى الدراسات التي أُفْرِدَتْ للصورة خِصِّيصا . وهو ما سَنَتَّكِئُ عليه لتحديد مجال تحليلنا .

---

(1) Jeaun Molino - Joelle tamine. Introduction a L'analyse de la Poésie. P 169.

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . ص٢٥١ .

(3) F. Moreau. L'image Litteraire. P 16.

(4) Pierre Caminad. Image et Metaphore. P 5.

(٥) مقالة في النقد . غراهام هو . ص١٢٢ .

إن هيمنة علاقة المشابهة القائمة على التشبيه والاستعارة لا يلغي وجود علاقة المجاورة القائمة على المجاز والكناية من جهة ، ولا يلغي اتساع محيط الصورة ليستوعب كل ما ينتج عن العمليات الذهنية التي توظف مختلف التقنيات لأجل إبداع صور تعبر عن المواقف والمشاعر والأمنيات . . . وإذ لا نسعى إلى إهمال جانب دون آخر ، فإننا أيضا سنحتكم إلى النص في اقتراح أدوات العمل لنُجَنِّبَ أنفسنا ركوب مَرْكَبِ الإكراه إرضاءً لسلطةِ مَنهج لا يَأْبَهُ لمكونات النص . إننا هنا نسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه دارسوُ النص الذين ارتضوا لأنفسهم الاسترشاد بأدوات الرصيد النقدي النصي[١] . مع بعض التحويلات التي تستدعيها طبيعة الموضوع . فليس هدفنا هو الصورة ، وإنما كيف اشتغلت هذه الصورة؟ ، وما هي الإضافات التي أضافتها؟ ، وما مدى انسجامها وثقافة العصر؟ .

٢- موضوعات الصورة وآليات اشتغالها

٢-١- البيان وعلاقات المشابهة والمجاورة

أَلْمَعْنا إلى حجم الصعوبات التي تواجه الباحثين في تحديد مفهوم الصورة ورصد مستوياتها والتمييز في هذه المستويات . حتى إن الإصرار على التدقيق في كل ما يحيط بها من مفهوم ومكونات وأسبقية بعضها على بعض وآليات اشتغالها يقود ، في كثير من الأحيان ، إلى المُزايَدَة على النص ، أو إهمال أوجه اشتغال بعض المكونات البلاغية داخل نص من النصوص ؛ كما أن هذه الصور يمكن أن تكون هي المؤشر الحقيقي للدلالة التي «تختفي وراء جميع المظاهر الحسية ، فهي وراء الأصوات ووراء الصور»[٢] .

من هنا بدأ التوجه إلى توظيف مفهوم «المُهيمنة البلاغية» في الدراسات

---

(١) نفسه . ص١٣ .

(2) A.J.Graimas. Du Sens. Op. cit. p49.

التطبيقية التي تشتغل على النصوص الشعرية كإجراء يُحَرِّرُ الدارسَ من إسَارِ الإشكالية المُزْمِنة المتمثلة في علاقة النص بالمنهج ، سواء المنتمي إلى منظومة المناهج السياقية التي تجعل النص مُنطلَقا لتحصيل أهداف أخرى مرتبطة بالتاريخ والمجتمع ونفسية الكاتب/ المبدع ، أم المنتمي إلى المناهج النصية التي تجعل النص هدفا مركزيا منه الانطلاق وفيه الاشتغال ، ويُهَيِّئُ له الأرضية الملائمة لدراسة نَصِّيَّةٍ لا تغادر المتن إلا بالقدر الذي لا يصل إلى حد إفراغه من حُمُولته وشَحْنِه بأخرى استسلاما لطموح منهجي مُفارِقٍ لخاصية النص .

إن حديثنا عن «المهيمنة» باعتبارها مكونات فنية بارزة في عصر من عصور الأدب ، أو في شعرية من الشعريات ، أو في اتجاه أدبي ما(١) ، لا يُسَوِّغُ إهمال مكونات بلاغية مُحاوِرة للمكونات المُوجِّهة والمُهيمِنة ، بل لا سبيل إلى ذلك عندما ندرك حجم الالتباس الواقع بين هذه المكونات ، والذي يصعب فَكُّ شَفْرَتِهِ بالقدر الذي يجعلنا نفصل بين الاستعارة والتشبيه والكناية والتعابير المجازية ، وغيرها من مكونات الصورة ، في شعر ناتج عن علاقة ملتبسة ومعقدة بين الرجل والمرأة . فالحديث عن الذات الشاعرة والمحبوبة لا تَراتُبِيةَ فيه ، إذ كثيرا ما ينزلق الشاعر من الحديث عن نفسه إلى الحديث عن المحبوبة ثم العودة إلى هذه النفس المَكْلومَة . وهذا التداخل بين ذات الْـمُحِبِّ والحبيبة يوازيه تداخل بين مكونات النص البلاغية ، إذ لا يصعب التفريق بينها تماما كصعوبة التفريق بين الذاتيين . بل إن السعي إلى الفصل بين المكونات ومحاولة إبرازها بشكل مستقل لا مبرر له إذا ما أدركنا أن جمالية الصورة في إدراك أوجه اشتغالها

---

(١) عرفها محمد العمري بقوله : «نقصد بالمهيمنة البلاغية السمة البارزة ، أو القيمة المعتبرة في التميز والتفوق في مرحلة من مراحل تطور الأدب ، أو عند اتجاه من اتجاهاته ، وقد نتحدث عنها عند شاعر ، أو في ديوان ، أو نص معين . وهي تتجسد من خلال حضور صور بلاغية معينة ، متكافئة أو متراتبة ، منفصلة أو متعاقبة . أو من خلال تحويلات أو تأليفات خاصة للصور» . (المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية . ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب . عدد٤/ ٢٠١٤ . ص٥٩) .

داخل النصوص الشعرية وِفْقَ علاقات ضابطة سنسعى إلى كشفها من خلال عملية التحليل للمتن الشعري المُقْتَرَح لهذه الدراسة .

إلا أن التباس مكونات الصورة الشعرية بعضها ببعض ، والتسليم بتكامل عناصرها داخل النص الشعري ، لا يُعْفي من السعي إلى تحديد الموضوعات التي طرقها الشعراء العذريون ، ومحاولة رصد واستعراض مجموع الصور الدالة عليها . وهي عملية مُمْكِنة ما دام هذا الشعر يتوجه في المقام الأول إلى أحد طرفيْ العلاقة : الشاعر والمحبوبة . ولذلك فكل الصور إنما تتجه إلى أحدهما لبيان مقدار الجمال الذي تتمتع به المحبوبة ، أو لِبيان حجم الألم الذي يُداخِل المحِبَّ ، أو غيرها من الأوجه المتصلة بهذين البُعْدَيْن .

إن أي بلاغة لا تُكْتَبُ إلا على هامش النصوص ، أي أنها لاحقة على النص ، وهو أمر كافٍ لرفض كل طرح يحاول التعديل في كيفية كتابة البلاغة العربية المنطلقة أساساً من مكونات هذا النص(١) . فكل بلاغة لا تتحدد معالمها خارج هذه المكونات التي تهيمن في قصيدة ، أو غرض شعري ما ، أو في شعر مرحلة زمنية من المراحل .

وتأكيدا لهذه الحقيقة ننقل عن ذ . الولي ترجمته لقول رينيه ويليك وأُوسْتَن : «تمتاز كل فترة بصورة بلاغية تُعَبِّرُ عن رؤيتها إلى العالم . وإذا أخذنا الاستعارة كصور أساسية ، فإننا سنجد لكل فترة طريقة مخصوصة في استعمالها . إن شعر الكلاسيكية يمتاز باستخدام التشبيه والكناية والنعت الحَشْوِيِّ التَّزْييني وشعر الحِكْمة والموازنة والطباق»(٢) .

---

(١) نؤكد على ذلك مع علمنا أن منابت وأصول البلاغة العربية تتوزع بين ملاحظات النقد التطبيقي المصاحبة للنص الشعري في مهده ، وما خلقته فكرة الإعجاز من حِراك نقدي بلاغي ، وما أضافه النحاة والمناطقة من عمق في التفكير البلاغي العربي ، إضافة إلى التأثير الأرسطي أيضا . ولكن يبقى النص هو الأساس .

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . ص١٣ .

ولكي لا يبقى الموضوع سَائِباً ، نقترح أن نَجْرُدَ الصور الدالة على المحبوبة ونُحَلِّلَ عناصرها بعد تحديد موضوعاتها ، ثم نُرْدِف ذلك بتعيين الصور الدالة على المحب/ الشاعر ، وفحص مكوناتها أيضا .

أ . صورة المحبوبة

إذا كانت المحبوبة هي الباعث على إثارة مشاعر الشاعر والتعبير عنها شعريا ، فإنه من الطبيعي أن تكون هذه المحبوبة هي محور الأشعار . وقد سعى الشعراء إلى وصف محبوباتهم وصفا مُفصَّلا لم يغادر صغيرةً ولا كبيرةً إلا وصَوَّرَها بما يليق ومقامها في نظر كل محب . وهو ما أنتج جملة من الصور المتعددة لا من حيث الموصوفات التي تتمتع بها النساء المُتَغَزَّلِ بهن فحسب ، ولكن من حيث الصفاتُ المُسْتَعارَةُ للدلالة على هذا التعدد المُنْتِج لصورة نهائية جميلة .

فكما أن الشعراء تطرقوا إلى نُعومة الشَّعر وطوله وسواده ، وعذوبة ريق الفم وبياضه ، وصفاء البشَرة وجمالها ، وفُتور العيون وسِعتها . . . ، نظروا إلى ما يُزَكِّي هذا المَتاعَ الخَصِيبَ ، فَأَنْزَلوا الشمس والبَدر من عَلْيائِهِما وأقاموا مَقامهما المحبوبات ، وجَرَّدوا الظِّباءَ والغِزْلان من وَداعَتِهما ونَسَبوها لنسائهم ، وأخذوا من الخمرة لونَها و«عُذوبَة» مَذاقها!!! ، ومن غُصْنِ البَانِ طَرَاوَتَه ورَشاقَته ، ومن اللُّؤْلُؤِ نَصاعَته وغَلاوَتَه ، ومَتَّعوا بها هؤلاء الفتيات اللواتي كان قَدَرُهُنَّ أَفْضَلَ من غيرهن .

فهؤلاء الشعراء لم يَبْرعوا في حسن اختيار العناصر الطبيعية الدالة على جمال المحبوبات فقط ، وإنما أبْدعوا في إبراز حجم التناسق والتلاؤم بين هذه المكونات والمَوْصوفات .

إن التَّحويلَ اللساني الذي مارسه الشعراء بِبراعَة حين صنعوا من وجه المحبوبة مَرْتَعا يَأْوي إليه القمر فلا يقوى على مغادرته ، ومَنْهَلا للشمس تَتَزَوَّدُ منه بالإشْراق وتُوَزِّعُه على الكون بسخاء ، إذ لا فضل لها أمام وجه المحبوبة إلا الوساطة بين إشراقه والكون ، ورَهَنوا الحياة في ريقها تَهَبُهُ لمن تشاء فَيُدْرِكُه

الخلود ، وتَمْنَعُه عمن تشاء فَيُدْرِكُه العَدَم ، وساوَوْا بين الموت وفراق هذه المحبوبة . بل إن مذاق الفِراق أَمَرُّ وأشقى من سَكرات الموت ، وأمضى من فتْك السيوف . . . كل هذا التحويل ، هَيَّأَ أذهان الناس لِقَبُول صورةٍ خارقة لكل النساء اللائي تغزل الشعراء بهن . وما كان لهذه الصور أن تُبْدَعَ و تَنْطبعَ في الأذهان وتَتَمَكَّنَ من الأفْئِدة المُسَلِّمةِ بـ «حقيقتها» لولا إجادة الشعراء في رسم ملامح المحبوبات بأدق التعابير ، مستعينين بكفاءتهم اللغوية ورَهافة أحاسيسهم ، مما غمر عاطفة المتلقي بِفَيْضٍ من مشاعر الاستعذاب لهذه الصور البديعة ، وهو ما جعله أيضا مُؤْمِنا بوجود النموذج «الكامل/ الخارق» في النساء رغم أنه لا يقوى حتى على الحُلم بأن يُؤْتى بنسخة ، ولو مُزَوَّرَة ، من هذا النموذج النسائي الموجود في المَصافِّ العُليا التي لا تُدْرِكها حتى العيون .

إن هؤلاء النِّسْوة مخلوقات عُقْمٌ لا تُفَرِّخُ شبيها إلا في مُفَكِّرَةِ الشعراء ، ولا تتناسل إلا داخل النصوص الشعرية ، بل إنهن صَواحِبُ مُعجزاتٍ حقيقية مُدْهِشَةٍ وجب إجلالها وإكبارها .

ولأن حديثنا ، في هذا الفصل ، عن صورة الجمال الذي تتمتع به هؤلاء النِّسْوة في أشعار العذريين ، نقترح جملة من الأبيات التي يفوق فيها الجمال مستوى الإدراك ، قبل أن نُفَصِّل القول في مظاهره الملموسة والمُدْرَكة . وهي أشعار نعتبرها مدخلا ملائما لبحث صورة الجمال مُجَزَّأَةً قبل تَأَمُّلها في صورتها المركَّبة ، أي المتناسقة ، إذ الجمال بناءٌ مُتناغِم لا تكفي فيه الجزئيات .

فلننظر إلى قول عنترة بن شداد العبسي في عبلة[١] :

سَجَدَتْ تُعَظِّمُ رَبَّها فَتمايَلَتْ
لِجَلالِها أَرْبابُنا الْعُظَمَاءُ
يَا عَبْلُ مِثْلُ هَواكِ أَوْ أَضْعافُهُ
عِنْدي إذا وَقَعَ الإِيَاسُ رَجاءُ

(١) الديوان . ص١٩٤ .

لقد استحق الجمال أن تتحلل آلهة الناس من كبريائها وتَرَفُّعِها وتُلْقِي بهما على قَدَمَيْ عبلة ، بل إن هذه الآلهة كافَأتْ عبلة في السلوك ، وتحللت من طبيعتها الجامدة لتتقمص سلوك الإنسان بسحر خاص من المحبوبة . إن تحويل سلوك التعظيم من المَسْجودِ له إلى الساجِد أول وجه غَرائِبِيٍّ في شِعرٍ لا سبيل إلى الفصل فيه بين الواقعي والخيالي على مستوى التصوير .

صحيح أن الانبهار أمام الجمال إحساس جبَّارٌ يكافئ بين كل الطبقات ويُلغي سلطة المقام ، لكن ليس خارج حدود النص الشعري . وهو ما يُفْهَمُ من خلال البيت الثاني ، حيث يَسْتَقْوي عنترة بهذا الحب والجمال كلما أشرف على اليأس القاتل ليستحيل رجاءً رافعا لِلَحْظَة ضَاغِطة لا يُعْرَف مصير الذات فيها . هكذا يلغي عنترة وجود الأضداد في اللغة والإحساس ليصبح الضِّدُّ إحالة على ضده ، لكن بمنطق الترادف لا التَّخالُفِ ، وربما كانت شدة اليأس باعثا على قوة الرجاء و إمكانية تحققه .

ولا تقِلُّ «أسماء» محبوبة المرقش الأكبر شأنا عن عبلة ، فالحياة والخِصْبُ رهينان عندها يُصيبان كل بَلْدَة حَلَّتْ بها هذه المحبوبة .

إنها بَرَكَةٌ لا يجوز تعميمها ، وحدهم ذَوو الحظوظ العظيمة مَنْ تصيبهم هذه البركة (دَيْمومَةُ الحياة أو الانبعاث الجديد) ؛ قال المرقش الأكبر(١) :

قُلْ لأَسْمـاءَ أَنْجِزي الْميعَادا
وَانْظُري أَنْ تُزَوِّدي مِنْكِ زَادا
أَيْنَما كُنْت أو حَلَلْت بِأَرْض
أوْ بِلادٍ أَحْيَيْت تِلْكَ الْبِلادَا

وقد وسَّع شعراء العذرية ، في صدر الإسلام ، من دائرة هذه المبالغات لتصير مُكونا أساسيا من مكونات النص الشعري ، وقاعدة لا تستوي الصورة إلا باستوائها ، فهذا جميل بثينة يقدم وصفة غير معتادة تُمكِّنُ المَوتَى من انبعاثٍ

(١) الديوان . ص ٤٦ .

غير مُعْتادٍ أيضا ، انبعاث يَخرج من بين أسنان المحبوبة ، ومتى بَخَلَتْ به ظل الناس جاثمين تحت التراب ؛ قال[١] :

مُـــفَلَّجَـــةُ الأَنْيَـــابِ لَوْ أَنَّ رِيقَـــهـــا
يُداوَى بِهِ الْمَوْتَى لَقَـــامُـــوا مِنَ الْقَـــبْـــرِ

ويُصِرُّ المجنون على إِحْقاقِ هذا البُعْدِ العَجائِبي في صورة ليلى العامرية في مواقع متعددة من ديوانه ، نختار منها قوله[٢] :

جَرى السَّيْلُ فاسْتَبْكاني السَّيْلُ إذْ جَرى
وَفـاضَـتْ لَـهُ مِـنْ مُـــقْلَتَـيَّ غُـــرُوبُ
وَما ذاكَ إلاَّ حِـينَ أَيْـقَـنْـتُ أَنَّـــــهُ
يَـكُـونُ بِـوادٍ أَنْت مِنْه قَـــرِيــــبُ
يَكُــونُ أُجاجاً دُونَـــكُم ، فَإذا انْـتَهى
إِلَيْكُـــمْ تَلَقَّى طِيـــبَكُم فَـــيَطِيـــبُ

وقوله[٣] :

فَلَوْ أَنَّهـا تَدْعـو الْحَـــمَامَ أَجـابَهـا
وَلَوْ كَلَّـــمَتْ مَـــيِّـــتـاً إذاً لَتَكَلَّمـا
وَلَوْ مَسَـــحتْ بِالْكَفِّ أَعْـمىً لأَذْهَبَتْ
عَـــمَـــاهُ وَشَـــيكاً ثُمَّ عَـــاد بِلا عَـــمَـى

إن هذا المفعول السحري العجيب الذي يُغَيِّرُ ماهية الأشياء إلى الأفضل دائما لا بد أن تكون مصادره خارقة للعادة . وحين ندرك أن مناهل هذا المفعول هي محبوبات الشعراء يصبح التشكيك فيه مُرُوقا وعِصيانا غير مُبَرَّرَيْن أمام اليقينية المُطْلقة التي يصدر عنها العُذريون ، والمُدْرَكَة من وضوح المعنى الشعري

---

(١) الديوان . ص ١٠٠ .

(٢) نفسه . ص٤٤ .

(٣) الديوان . ص١٠٢ .

الذي لا يحتمل التأويل والمُزايَدة . إنه صورةٌ لِوضوح الرؤية وتَجَذُّرِ الإيمان بجدوى السلوك ورفضٌ للاحتمال والتشكيك .

وهل يَجْرُؤُ أحد على ذلك أمام إصرار المجنون على ترسيخ مبدإ اليقينية الرافضة للمُساءَلَة في قوله(١) :

وَأَحْبَبْتُها حُبًّا يَقَرُّ بعَيْنِها
وَحُبِّي إذا أَحْبَبْتُ لا يُشْبِهُ الحُبَّا
وَلَوْ تَفَلَتْ في البَحرِ والبَحْرُ مالحٌ
لأَصْبَحَ ماءُ البَحْرِ مِنْ رِيقِها عَذْبا

فهل تجزيئ هذه الصور الخارقة للمحبوبات يَحُدُّ من غَلْوائِها أم يُرَسِّخُها أكثر في ذهن المُرتاب؟ .

أ. ١- صورة الفم و مكوناته

احتل الفم ومكوناته مقاما رفيعا عند الشعراء ، فَخَصُّوهُ بكثير من النعوت والأوصاف التي تَرومُ إبراز محاسنه ، حتى صار الحديث عنه من الأصول الثابتة عند كل مُتَغَزِّلٍ . وقد جاء الحديث عن الفم وريقه وأسنانه ورائحته مقرونا ، في كثير من الأحيان ، بالحديث عن رائحة المسك ، حتى أصبح من الصعب الفصل بين كل هذه العناصر ، تماما كصعوبة الحُكْمِ بتميز شاعر عن آخر في توظيف الصور المحيطة بمكون الفم الذي اشترك في وصفه العذريون وغيرهم (جاهليون وإسلاميون) .

فلنتأمل هذه الصورة المُركَّبة في قول عنترة مُشَبِّها فَمَ عبلة ذا الأسنان المُفَلَّجَة بالأُقْحوان ، بعد أن كان قد شبهها بالغزال الذي يعود عليه الضمير من «لَهُ» ؛ قال(٢) :

(١) الديوان . ص ٦٦ .

(٢) الديوان . ص٤٢ .

لَهُ حَـاجِبٌ كـالنُّونِ فَـوْقَ جُـفـونِهِ
وَثَغْـرٌ كَـزَهْرِ الأُقْـحُـوانِ مُـفَلَّجُ

إن هذه الصورة الواضحة الدلالة تُخْفي جملة من العلاقات المُرَكَّبة ، فالتشبيه الذي يُقَرِّب صورة الحاجب والثغر ، ينطوي على علاقة مجازية تحكمها ثنائية الجزء والكل في الشطر الثاني ، إذ العلاقة بين الثغر وزهرة الأقحوان غير سَوِيَّةٍ وغير دالة إذا أُخِذَتْ كما هي دون تأويل ، فلا روابط «طبيعية» تجعل المقاربة مقبولة في مستواها الظاهر ، فالذي يُشْبِهُ زهر الأقحوان هو الأسنان المُفَلَّجَةُ التي هي جزء من الثغر ، وهكذا أطلق عنترة الكل (الثغر) وأراد به الجزء (الأسنان) ، لأن صفة الفُلْجِ لصيقةٌ بالأسنان حَصْراً لا بالفم بإطلاقه ، علما أن زهر الأقحوان أبيض ، وهو مُسَوغٌ كافٍ لِيُحيل على الأسنان البيضاء لا على الفم ككل .

غير أن هذه الصورة التي تقارب بين مُكَوِّنَيْ الفم/ الأسنان باعتباره مُشبَّها وزهر الأقحوان مُشبَّها به ، ستصبح أكثر تعقدا حين يفاضل عنترة بين الرِّيق في عُذوبته ومكونات طبيعية أخرى تشاركه هذه الصفة ؛ قال[1] :

كَـاعِبٌ ريقُـهـا أَلَذُّ مِنَ الشَّـهْـ
ـدِ إذَا مَـازَجَـتْـهُ بِنْتُ الْكُرومِ
كُـلَّمـا ذُقْـتُ بارِداً مِـنْ لَمَاهَـا
خِلْتُـهُ مِنْ فَـمي كَنَارِ الجْـحـيم

هكذا يصبح رِيقُ عبلة أحلى وأشهى من تضافر العسل (المُراد من إطلاق لفظة الشهد) والخمرة (المُرادة من لفظة «بِنْت الكُروم») على سبيل المجاز المبني على علاقة السَّببية . فالعسل والخمرة منتوجان طبيعيان للشَّهد والعِنب ، لكنهما سيفقدان عذوبتهما لحظة التفاضل لصالح ريق عبلة رغم ما لهما من قيمة ، بل إن عنصرا إضافيا سيظهر في ثنايا هذين البيتين ، وهو صفة البُرودة

(١) الديوان . ص ١٧٨ .

التي يمتاز بها فم المحبوبة ، وهي صفة تستحيل نارا مُتَّقِدَةً كلما صار هذا الفم صِلَةَ وَصْلٍ بين عبلة والشاعر ، وهو ما جره إلى استثمار التشبيه للمقارنة بين صفتين متناقضتين في الأصل (البرودة/ النار) ، متآلفتين في شعر العذريين .

إن عنترة هنا لا يقصد الفم البارد ، وإنما يقصد ما يَنْتُج عن تَقْبيله من حَرٍّ شبيه بنار الجحيم ، ولذلك لا يُفْهَم هذا التشبيه البعيد جدا إلا بدخول عنصر القُبْلة وتَحَسُّسِ مفعولها ، وإلا حُكِم على البيت بانعدام المناسبة بين المشبه والمشبه به رغم أنها حاصلة ، لا محالة ، سواء بالأداة التي خَفَّفَتْ من وجه الشَّبَه ، أو بدونها ، وهو الأجود لولا الضرورة الإيقاعية[١] .

وفي موضع آخر من الديوان زكى عنترة هذه الصورة التي قارب فيها بين الريق والخمرة والشهد ؛ قال[٢] :

وَبَيْنَ ثَنَايَاهَا إذا مَـــا تَبَـــسَّـــمَتْ
مُـــديرُ مُـــدام يُمْـــزَجُ بِالشَّـــهْـــدِ

بل إن اللؤلؤ سيجد له مكانا في هذه الصورة المحيطة بالفم باعتباره أشد العناصر بياضا وأكثرها دلالة على الصفاء ؛ قال عنترة في استعارة تصريحية[٣] :

بَسَـــمَتْ فَـــلاحَ ضِـــيَـــاءُ لُؤْلُـؤِ ثَغْـــرِها
فِـــيـــه لِداءِ الْعَـــاشِـــقينَ شِـــفَـــاءُ

فقد حذف الشاعر المَشَبَّهَ (الأسنان) وأثبت اللؤلؤ (المشبه به/ المستعار) ، مع الإبقاء على قَرائِنَ لفظية تفيد أن المحذوف بالفعل هو الأسنان (الضياء والثغر) .

والواقع أن مثل هذه الأوصاف لا تُعَدُّ ابتكارا عند شعراء العذرية حتى ولو

---

(١) لم يثبت جواز دخول عِلَّة القَطْع على تفعيلة «مستفع لن» المُشَكِّلة لوزن الخفيف ، عكس جواز دخولها على تفعيلة «مستفعلن» المشكلة لوزن البسيط والرجز . . وهو ما احترمه الشاعر فأبقى على أداة الكاف التي حَدَّتْ من قوة التشبيه وعدم تجاوزه إلى البليغ وهو الأبلغ .

(٢) الديوان . ص ٢١٦ .

(٣) نفسه . ص ١٩٤ .

كانوا جاهليين ، وإنما هي مَشاعٌ تَعاورَهُ الشعراء ، فصار نهجا دَرَجوا على سَلْكِهِ مهما كانت المناُسبة التي تُحْوِجِ إلى ذلك . فهذا كعب بن زهير يطرق المعنى نفسه في مناسبة مخالفة تماما ؛ قال واصفا فم سعاد ومكوناته(١) :

تَجْلُو عَــوَارِضَ ذي ظَلْمٍ إِذا ابْتَـسَــمَتْ
كَـأَنَّـهُ مُــنْــهَـــلٌ بالــرَّاحِ مَــعْلـــولُ
شُـــجَّتْ بِذي شَـبِمٍ مِنْ مـاءِ مَـحْنِيَّـةٍ
صَـافٍ بِأَبْطَحَ أَضْـحى وَهْوَ مَــشْـمـولُ
تَـنْـــفي الـرِّيَاحُ الْقَــذى عَنْـهُ وَأَفْـرَطَـهُ
مِــنْ صَــوْبِ سَــارِيَّةٍ بِيضٍ يَعَــالـيلُ

ويبدو أن أصل هذه الصور كلها يعود إلى امرئ القيس كما تَعُود إليه الكثير من الأوصاف باعتبار السبق الزمني والإبداعي أيضا(٢) . ففي وصفه لعذوبة الفم ؛ قال(٣) :

وَثَغْــــرٌ أَغَــــرُّ شَــــتِــــيتُ النَّبـــات
لَذيذُ الْمَــذاقَـــة عَــذْبُ الْقُــبَـــــلْ
كَـــــأَنَّ الْمُدامَ بِأَنْيــــــابِــــــــهــــا
وَصَـــوْبَ الْغَـــمـــامِ بِمـــاءٍ غَلَلْ

(١) الديوان . ص ٧٠ .

(٢) لا يختلف نقاد الأدب حول هذه الحقيقة . جاء في طبقات الشعراء لابن سلام الجُمحي : «وليس أنه قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء . منه : استيقافُ صحبه والبكاءُ في الديار ورِقَّةُ النسيب وقُرب المأخذ ، وشَبَّه النساء بالظِّباء والبَيْض ، والخيل بالعُقْبان والعصي ، وقَيَّدَ الأوابِدَ ، وأجاد في التشبيه ، وفصَل بين النسيب وبين المعنى . وكان أحسنَ طبقته تشبيها «ص٦٠ –٦١ .

(٣) الديوان . ص ١٣٠ . رُفِعَتْ كلمة الثغر لأنها معطوفة على ما قبلها «خَلْقٌ» :

تَطولُ القِصارَ ودُون الطِّـــوالِ فَخَلْقٌ سَوِيٌّ نَما فاعْتَـــدَلْ

ومعنى العذوبة والنقاء والبرودة والبياض الذي تداوله الشعراء مُخْتَزَل في قول المرقش الأكبر في أسمائه(١) :

وَذو أُشُـــر شَـــتـــيتُ النبْتِ عَـــذْبٌ
نَـــقـــيُّ الـــلَّـــوْنِ بَـــرَّاقٌ بَـــــرُودُ

لقـد أَلْهَـمَتْ هذه التَّـرِكَـةُ الثَّـرِيَّةُ التي خلَّفـهـا الشـعـراء في وصف الفم وعناصره ، شعراء العُذرية فوَزَّعوها بينهم ، اختزالا وتوسيعا ، بحسب حاجة كل منهم ، وبحسب قدرتهم على تصوير جمال المحبوبة .

ويعد جميل بن معمر من أكثر الشعراء تطرقا لهذا المعنى ؛ قال(٢) :

وَتَبْـــسِمُ عَنْ غُـــرٍّ عِـــذابٍ كَـــأَنَّهـــا
أَقَـــاحٍ حَكَتْـــهـــا يَوْمَ دَجْنٍ سَـــمـــاؤُهـا

يبدو أن بنية الصورة القائمة على التشبيه هي نفسها الموظَّفَة في بيت عنترة الأول . فقد نَسَبَ جميل صفة البياض إلى الأسنان المحذوفة التي كَنَّى عليها «بالغُرِّ» ، علمـا أن الغُـرَّ من كل شيء هو الناصعُ البـيـاضِ . كـمـا نسب لهـذه الأسنان صفـة العذوبة على سبيل المجاز القائم على علاقة المجاوَرَة ، إذ العذوبة في الأصل للفم أو الريق لا للأسنان ، كـمـا أنه قـابل جزءاً (الغـر/ الأسنان) في الشطر الأول بكلٍّ (الأقـاحي) في الشطر الثـاني . وجـاء بصورة الأقـحـوان على إطلاقـهـا دون تحـديد للجـزء المناسب لرسم صـورة هذه الأسنان ، وهو الوُرَيْقـات البيضاء التي تحيط بالزهر الأصفر للأقحوان ، وربما أراد من هذا التعميم مقابلة لون الأسنان وعذوبة الريق بلون الزهر ورائحته الزكية . وبذلك فالصورة لا تُفْهَم إلا باستحضار الأسنان داخل الفم وريقه في مقابل الوُرَيْقاتِ البيضاء والأُقْحوانة وماءِ السحابة .

فالشاعر لا يريد التعبير عن العذوبة في حد ذاتها ، وإنما عن بياض الأسنان

(١) الديوان . ص ٥٢ .

(٢) نفسه . ص ٢٥ .

واتِّساقها ، باعتبار أن الصفة المتحققة في الأقحوان/ المشبه به لا تشمل العذوبة ، وإنما البياض وانتظام الوريقات . بينما يبقى مبرر دخول عنصر العذوبة في هذه العلاقة التشبيهية كامن في فهم الصورة في شُموليتها ، حيث إن الشاعر قابل العذوبة بِنَدى/ دَجْن السماء المُسْتَشَفِّ من لفظة «حَكَتْها» ، إذ أن السماء لا تلامس الأقحوان إلا بأسباب ، والندى أو المطر أحدها . وهذا تعبير مجازي آخر يُدْرَكُ من خلال إدراك علاقة السببية التي تربط السماء بالندى .

وهكذا فالصورة قد تكون مُضَلِّلَة إذا ما تَمَّ إغفال العلاقات المجازية العميقة التي تؤطر علاقة المشابَهة الظاهرة في البنية السطحية للبيت . فصفة العذوبة تُقارِب بين الريق المحذوف والندى/ الدَّجْن المذكور ، وصفة البياض تقارب بين الأسنان/ الغر المذكورة وَوُرَيْقات الأقحوان البيضاء المحذوفة ، والمُدْرَكَة من خلال مُكَوِّنِ الأقحوان ككل .

إن التشبيه الظاهر له محددات خفية تتحكم في إدراك الصورة المتعلقة أساسا بعلاقة المجاورة إما على مستوى الكناية حيث صفة البياض مُجاوِرَة للأسنان ، أو على مستوى المجاز حيث الندى مُجاوِر للسماء .

وأبسط من هذه الصورة قوله(1) :

وَقامَتْ تَتَراءَى بَعْدَما نامَ صُحْبَتي
لَنا وَسَوادُ اللَّيْلِ قَدْ كادَ يَجْلَحُ
بِذي أُشُرٍ كَالأُقْحُوانِ يَزِينُهُ
نَدَى الطَّلِّ إلاَّ أَنَّهُ أَمْلَحُ
كَأَنَّ خُزامَى عَالِجٍ في ثِيابِها
بُعَيْدَ الْكَرى أَوْ فَأْرَ مِسْك تُذَبَّحُ

ففم بثينة بأسنانه وريقه يَفْضُلُ الأقحوان المُتَوَّجَ بالطَّلِّ/ الندى ، وتأتي رائحة المسك المنبعثة من ثياب المحبوبة لتزيد هذا التفضيل رسوخا . وهي من

(1) الديوان . ص ٤٣ .

أرقى الصور التي أبدعها الشعراء لعذوبة الفم الذي يُقاوِم تَبِعاتِ النوم المُفْسِدِ للرّيق ، وهو ما لا يليق بمحبوبات «مثاليات» لشعراء يَفْقَهون جيدا مظاهر الحسن والجمال ، وقد زادت لفظة «بُعَيْدَ» بمدلولها الزمني من جمالية التصوير لأن إبطال مفعول الرائحة «الكريهة» ، أو غير المحببة في الفم بعد النوم ، لا تزول إلا بطول الأمد . ولأن المحبوبات «خارقات» فالمعول عليه هنا ليس هو فِعلة الزمن ، وإنما التعويل على طبيعة مكونات هؤلاء المحبوبات التي تقاوم كل اختلال ، ولو كان طبيعيا . ولذلك فلفظة «بعيدة» ، بقدر ما أَبْطَلَتْ سلطة الزمن ، بقدر ما وَطَّنَتْ أسباب «الكمال» للمعشوقات ، ورفعت التصوير إلى درجة الإبداعية .

وبينما يبقى المُشَبَّه/ المستعار له (الأسنان) ثابتا في معادلة التشبيه/ الاستعارة ، فإن المشبه به/ المستعار يتغير بحسب إرادة الشاعر كما هو الحال في البيتين التاليين لجميل[(١)] :

وَتَبْسِمُ عَنْ لَمْعِ الْبُروقِ مُنَصَّبٍ
أَغَرِّ الذُّرَى يُزْجَى صَبِيراً مُنَضَّدَا
كَشَمْسٍ تَجَلَّتْ عَنْ فُروجِ غَمَامَةٍ
وَقَدْ وافَقَتْ طَلْقاً مِنَ النَّجْمِ أَسْعَدَا

ففي البيت الأول استعارةٌ تصريحية واضحة ناتجة عن إثبات الشاعر لِلفظة «لَمْع البُروقِ» للدلالة على الأسنان المحذوفة مع الإبقاء على صفات خاصة بها وهي الاتساق (المُنَضَّد) . وهذه الأسنان في لَمعانها شبيهة بِشمسٍ تُقاومُ حاجز الغمام .

وإذا كانت صفة البياض واللمعان حاضرة في هذا المثال ، فإن الشاعر أغفل صفة العذوبة التي رأينا كيف أن الشعراء شدَّدوا عليها . غير أنه سرعان ما سَيَسْتَرِدُّ ما ضاع من مقومات الفم ، وذلك في قوله[(٢)] :

---

(١) الديوان . ص ٥٦ .

(٢) نفسه . ص ٥٨ .

صـادَتْ فُـؤادي بِعَـيْنَيْـهـا وَمُـبْـتَـسَـم
كَــأَنَّــهُ حــينَ أَبْـدَتْـــهُ لَـنًا بَــــرَدُ
عَــذْبٍ كَــأَنَّ ذَكِيَّ الْمِـسْـك خَــالَطَـهُ
وَالزَّنْجــبِــيلُ وَمَــاءُ الْمُزْنِ والشُّـــهُـدُ

إن المتأمل في هذين البيتين يستوقفه ما فيهما من تفريع لعناصر الصورة الكامنة خلف التشبيه المزدوج ، فقد أقام جميل الكل مقام الجزء ، إذ قابل بين المَبْسَم بإطلاقه والبرَد الذي لا يدل إلا على صفة البياض الشديد لمكون واحد من هذا المَبسم وهو الأسنان ، مُرْدِفا ذلك بالحديث عن الرِّيق العذب الذي عَزَّ أن يكون له مُكافِئٌ واحد ، وهو ما أَحْوَجَ الشاعرَ إلى التأليف بين أربعة مُشَبَّهاتٍ بها لمعادلة متاع هذا الفم الاستثنائي ، وهي المسك والخمر والماء الزُّلال والشهد/ العسل . وهذه مبالغة ظاهرة تقْلِبُ القاعدة المُنَظِّمة لعلاقة المشابهة ، إذ درجةُ تَحَقُّقِ وجه الشبه تكون أقوى في المشبه به لا في المشبه .

وَحْدَهُ اجتماع المكونات الأربعة يعادل صِفَةَ فَم بثنية ، وهو أمر مقبول عند قُرَّاء الشعر الغزلي ، لا سيما العذري . حيث الصورة لا تُدْرَكُ إلا بهذه المبالغات .

ويبدو أن جميلا مصرٌّ على تقديم الصورة بهذا الشكل ، وكأنه لا يطمئن لِنَجاعَتِها إلا بحضور العناصر الأربعة مجتمعة ومتآزرة (الخمر+ العسل+ الماء الزلال+ المِسك) في مقابل الفم وريقه العذب ؛ قال(1) :

سَـبَـتْكَ بِمَـصْـقُـول تَرِفٌّ أُشُـــورُهُ
إِذا ابْتَـسَـمَتْ في طِيــبِ ريحٍ وَ في بَرْدِ
كَــأَنَّ عَـتــيقَ الرَّاح خــالَطَ رِيقَـــهـا
وَصَـفْـوَ غَـريضِ الْمُـزْنِ صُـفِّقَ بِالشَّـهْـدِ
تَأَرَّجَ بِالْـــمِـسْــك الأَحَمِّ ثِيـابُهـــا
إِذا عَـرِقَـتْ فــيـــهـا وَ بِالْعَنْبَـرِ الْوَرْدِ

---

(1) الديوان ص ٧٥ .

عَبَّر جميل عن الفم النَّقِيِّ بلفظة «المصْقول» أي المَجلُوِّ النظيف ذي الأسنان الصغيرة المُتَّسِقة والمُفَلَّجَة البَرّاقة/ تَرِفٌّ ، فاستعار لكل هذه الصفات مكونا من مكونات المِنْجَل وهو الأسنان/ الأُشور ، لإبراز جماليتها (الانتظام وصغر الحجم) . والملاحظ أن الشاعر استهل أبياته بكناية أرْدَفَها باستعارة خَفِيَّةٍ ، قبل تزكية ذلك كله بتشبيه لا تختلف عناصره عن عناصر التشبيه السابق ، ما عدا استقلال رائحة المسك ببيت خاص جعله خاتمة هذه الصورة . فالريق العذب (وهي صفة مُسْتَتِرَةٌ خلف التشبيهات) جلَبَ الراح وماء السحابة الممزوج بالشهد والعسل .

وبينما يعتقد القارئ أن جميلا استنفد صوره المجلوبة للفم ومكوناته الحسية ، يلتقي بصورة أخرى مُبْتَكَرَةٍ لمكوِّن معنوي مرتبط بالفم أيضا ، وهو الحديث الآسِر ؛ قال(١) :

غَـرَّاءُ مِـبْـسَـامُ كَـأَنَّ حَـديثَـهـا
دُرٌّ تَحَـدَّرَ نَظْمُـهُ مَنْثُـورُ

الغَرّاء(٢) كناية ذاتُ وجْهَيْن ، تفيد في الأول اللِّين والرِّقة وهو المعنى المرجَّح لِمُناسَبَتِهِ المقام الشعري . وتفيد في الثاني البياض والإشراق ، وكلا الوجهين مفيد لإبراز صفة الجمال في بثينة وتحديدا ما تعلق بالحديث الذي شبَّهَه بالدُّرّ المنثور الآسِرِ للألْباب . ويبدو أن جميلا يقصد بهذا التشبيه فصاحة الكلام ووضوحه لأن الدُّرَّ هو الضياء والوضوح . بل إن الشاعر سيلتفت إلى صورة أخرى لإبراز صفة العذوبة والطَّلاوَة هذه المرة في حديث صاحبته ؛ قال في بيت منفرد(٣) :

(١) نفسه . ص٩٣ .

(٢) أنظر لسان العرب . مادة (غ . ر . ر) .

(٣) الديوان . ص ١٧٣ .

مِنَ البِيضِ مِعْطارٌ كَأَنَّ حَدِيثَها
صُبابَةُ شَهْدٍ ذابَ مِنْ ضَرْبِ النَّحْلِ

المثير في هذا التشبيه المستَهَلّ بالكناية دائما (البِيض/ البياض ، معطار/ الرائحة الزكية) أن الحديث العَذْبَ الأخَّاذ لم يُكافَأْ بكل الشَّهْدِ ، وإنما بِضَرْبٍ منه ، وهو العسل الأبيض ، بل بالصُّبابَة من هذا الشهد ، أي من بقيته ، والبقية من الشيء هي الأحلى والأثمن والأعز . . .

وبينما يستكين القارئ لهذا التصوير لعذوبة الحديث ويستأنس بصوره البلاغية الدالة ، ويتهيأ للمزيد ، يُخَلْخِلُ جميل توقعه ويعيده إلى الصور السابقة حيث طبيعةُ الريق العذبة تبقى أكثر جذْبا وإمتاعا ضمن علاقة المشابهة دائما ؛ قال(١) :

أَنَاةٌ كَأَنَّ الرِّيقَ مِنْها مُدامَةٌ
بُعَيْدَ الْكَرى أَوْ ذَافَهُ الْمِسْكُ ذَائِفُ

إنه حديث مكرور عن الفم وصورته ، وحدها الكنايات التي يقدم بها لتشبيهاته تتغير ، فمن البياض واللِّين الذي تتميز به بثنية إلى الأنَاة والانْكِسار والخضوع في الحركة وفي القول أيضا . ولا يغادر الشاعر الحديث عن الفم إلا بتزكية الصورة بكامل تفاصيلها وعناصرها ، وكأنه لا يقنع بمقابلة الفم بجزء من أجزاء هذه الصورة التي يسعى إلى إبرازها وترسيخها في أشعاره وأذهان القراء ؛ قال(٢) :

وَشَفَّ عَنْها خِمارُ الْقَزِّ عَنْ بَرَدٍ
كَالْبَرْقِ لاَ كَسَسَ فِيها وَ لاَ ثَقَلُ
كَأَنَّهُ أُقْحُوانٌ باتَ يَضْرِبُهُ
مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُنْقاضُ النَّدَى هَطَلُ

(١) نفسه . ص١٢٢ .

(٢) الديوان . ص١٦٦ .

كَـأنَّ صَـرْفـاً كُـمَـيْـتَ اللَّـــــوْنِ صَـافـيَّـةً
صَـهْــبـاءَ عَـانِيَّـةً في طَعْـمِـهـا عَـسَـلُ
فَــوْهاً إذا مــا قَــضَـتْ مِنْ هَجْـعَــة وَطَرا
أَوْ اعْــتَـــراها سُــبـــاتُ النَّوْمِ وَالكَسَلِ

إن الخمار الحريري تَنَحَّى لتجْلُو بثينة أسنانا بيضاء ناصعة سَوِيّة الحجم (لا قِصَرَ ولا طول ولا اختلال) مُتَّسقَةً كالبرَد ، لا يظهر بعضها في ثنايا بعض أو خلفه أو أمامه ، وإنما كل شيء رُكِّب في محله بدقة . وهذه الكنايات مألوفة دَأَبَ جميل على التقديم بها لكل تشبيهاته البسيطة والمركبة . فقد شبه البَرَدَ الذي كَنَّى به عن الأسنان بالبرق في الشطر الثاني من البيت الأول لإثبات صفة اللمعان ، وشبهه بالأقحوان في الشطر الأول من البيت الثاني لإثبات صفة الانتظام ، وجاء بِعُنصريْ الكُمَيْت/ الخمر والعسل لإتمام الصورة التي كان الباعث عليها فمُ المحبوبة .

وإذا كانت أسماء الشعراء الذين تحدثوا عن فم المحبوبات المختلفات قد تغيرت ، فإن صورة الفم بقيت على قدر كبير من الثبات في أشعار هؤلاء ، وكأن بثينة وليلى ولبنى وعفراء وعبلة وفاطمة وأسماء . . . يشتركن في مَتاع واحد . فمجنون ليلى طرق هذا المعنى أيضا ، لكنه لم ينشغل به بالقدر الذي انشغل به جميل ، فبينما أطنب هذا الأخير في رسم صور متعددة ذات معنى واحد للفم ومكوناته ، أَوْجَزَ المجنون إيجازا شديدا ، إذ لا نلتقي إلا بنماذج محدودة في أشعاره تتناول هذا المعنى ؛ قال(١) :

وَعــارَضْـــنَ بِالعــقـيَـــانِ كُلَّ مُــفَلَّـــجٍ
بِهِ الظَّـــلْـــمُ لَمْ تُـفْـلَلْ لَـهُنَّ غُـــروبُ
رُضــــابٌ كَـــريح المِسْك يَجْلو مُـــتُـــونَهُ
مِنَ الضَّـــرْوِ أَوْ فَــرْخِ البَــشَـــامِ قَـضِــيبُ

---

(١) الديوان . ص٥١ .

إن المجنون هنا يقابل بين الأسنان المفلجة التي ناب عنها الفم المسْتَشَفُّ من الصفة (المُفَلَّج) ، إذ أطلق الكل وأراد الجزء ، وبين الذهب الخالص مُبْتغيا الكشف عن مقدار اللمعان ، وجاء بلفظ «الظَّلْم» لتزكية هذا التقابل ، إذ الظَّلم ينحو نحو بياض الأسنان وبَريقِها إنْ بِرِيقٍ أو بدونه . بل إن الرجل زاد على ذلك حين أكد أن هذه الأسنان لا يُعِيبُها سَوادٌ قد يُصيبُ منابع الريق ، أي منابت هذه الأسنان أو جزءا آخر منها .

وكعادة كل العذريين وَسَّعَ المجنون من هذه الصورة لتشمل عناصر أخرى ، إذ خَصَّ الريقَ بتشبيه معلوم ، فالرُّضَاب شبيهٌ برائحة المسك . غير أنه زاد على ذلك حين عمل على تأصيل هذه الرائحة الزكية ، وذلك من خلال ذكره الأشجار (الضَّرْوُ والبَشام) .

ولا يتخلف المجنون عن جميل وغيره من الشعراء الذين سبقوه ، إذ سرعان ما تُدْركه صورة الخمرة ، فيجلو عناصرها وهو يفحص مُفَلَّج ليلى مُسْتَعْذِبا رُضابَها ؛ قال(1) :

كَأنَّ عَلى أنْيابِها الخَمْرُ شَجَّها
مَاءُ سَحابِ آخرِ اللَّيْلِ غَابِقُ
وَما ذُقْتُهُ إلاَّ بِعَيْني تَفَرُّسًا
كَما شِيمَ في أَعْلَى السَّحابَةِ بارِقُ

لا شك أن الصورة الشعرية التي تجمع بين الفم ومكوناته من جهة ، والخمر وماء المُزْن والشهد والمسك وغيرها من عناصر الطبيعة من جهة أخرى ، والتي رددها الشعراء حتى أصبحت عادية ومألوفة ، بل روتينية ، لا يُخفي جمالية الصورة التمثيلية التي أبدعها المجنون ، التي تنوب فيها الحواس عن بعضها البعض في أداء الوظائف . حيث إن العين هنا تحلُّ محل اللسان لِتُباشِر عملية التذوق .

(1) الديوان . ص١٦٠ .

ولا يُفهم إسناد هذه الوظائف للمُسْنَد النائب عن المكون الأصلي إلا باستحضار الإطار العام للتوجه الشعري الذي ينظم داخله المجنون «العذرية» ، إذ لا سبيل إلى أن يَجُوسَ الشاعر فمَ محبوبته بلسانه أو شَفَتَيْهِ ، وإلاَّ حطَّم خيط العذرية الذي يرفعه عن شعراء الغزل الفاحش .

إن قوة التَّطَلُّع إلى فم المحبوبة والتَّفَرُّسِ فيه أنتج إحساسا باللذة لا يقل عن إحساس التقبيلَ المباشر ، وهو مقام مثَّل له المجنون بمقام من يتطلع إلى السحاب رجاءَ الغيث بعد الشُّحوب . إنه مقام المحروم الذي يَتَبَوَّؤُهُ طرفا هذا التمثيل الجميل : الشاعر المُتَشَوِّفِ إلى ثغر ليلى ، والظَّامِئِ المتطلع لغيث السحابة المتشوف إلى الرحمة .

وإسناد بعض السلوكات لبعض الحواس مسلك معروف عند الشعراء ، حتى وإن كانت هذه الحواس مَنُوطَةً بوظائف أخرى ، كإسناد العشق للأذن بدل العين كما في قول بَشّار بن بُرْد[1] :

يا قَوْمُ أُذْني لِبَعْضِ الْحَيِّ عاشِقَةٌ
وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ الْعَيْنِ أَحْيانَا
قَالوا : بِمَنْ لاَ تَرى؟ تَهْذِي ، فَقُلْتُ لَهُمْ :
الأُذْنُ كَالْعَيْنِ تُوفِي الْقَلْبَ ما كَانَا

أو إسناد البَصَرِ لِلْقَلبِ بَدَلَ العين كما عند كثير عزة[2] :

يُزَهِّدُني في حُبِّ عَزَّةَ مَعْشَرٌ
قَلْبُهُمْ فِيها مُخالِفَةٌ قَلْبي
فَقُلْتُ دَعوا قَلْبي وَما اخْتارَ وَارْتَضى
فَبِالْقَلْبِ لاَ بِالْعَيْنِ يُبْصِرُ ذُو اللُّبِّ

ولا يَعْدِلُ كُثَيِّرُ عَزَّةَ عن النهج الذي رسمه العذريون في هذا الوصف ، إذ

---

(١) الأغاني . ج٦ .

(٢) الديوان . ص ٤١ .

ظل وفيا لنهجهم لا يفْضُلهم بشيء سوى محاولة توسيع الصورة مع الحفاظ على أركانها الأساسية (الفم ، الماء ، الشهد) ، فَلْنَنظر إلى قوله[1] :

وَذِي أُشُـــرٍ عَــذْبِ الــرُّضَــابِ كَـــأَنَّــهُ
إِذا غـــارَ أَرْدافَ الـثُّـــرَيَّا الـسَّـــوابِحُ
مُــجـاجَـةُ نَحْلٍ فـي أَبارِيقَ صُــفِّـقَـتْ
بِصَـفْقِ الْغَـوادي شَـعْـشَـعَـتْـهُ الْمَجَـادِحُ
تَروقُ عُــيــونَ اللاَّئي لاَ يَطْـمَــعـونَهــا
وَيُـــرَوَّى بِرَيَّاها الضَّـــجِــيعُ الْمُكافِـحُ
وَغُـــرٍّ يُغَــادي ظَـلْــمَـــهُ بِــبَـنانهــا
مَعَ الْفَـجْـرِ مِنْ نَعْـمَــانَ أَخْـضَـرُ مَـائِحُ

إذا كان تشبيه الرضاب العذب بالعسل مألوفا ، فإن الزيادة هنا كامنة في التخصيص ، إذ أورد كُثَيِّر العُصارة دلالة على شدة الحلاوة ، وهذا التخصيص يُذَكِّرُنا بتخصيص آخر حين شبه جميل حديث بثينة بصُبابَة الشَّهْدِ لا الشَّهْدَ بأكمله ، بل إن المثير للانتباه حقا في هذا البيت هو مفعول هذا الريق . فإذا كان عند باقي الشعراء مُوَجَّهٌ للرجال دون غيرهم ، فإنه عند كُثير عامٌّ يمتد حتى إلى النساء ، وحين تُعْجَب النساء بصفة تَمْلكها أُنثى من جِنْسِهن ، فذلك مُنتهى الإثارة . فإعجاب المُخالِف بالمخالِف مُبَرَّرٌ لأن المُخالَفة بَيِّنَة ، لكن إعجاب المُماثِل بالمماثِلِ لا يكون إلا بالتَّفَرُّدِ ، وهو ما أراده كُثير حين تحدث بصفة التَّيْئِيسِ عن اللواتي أُعْجِبْنَ بِريق عزة .

فضمير المؤنث في «لا يَطْمَعونها» يعود على الأباريق التي صُبَّت فيها عُصارة النحل (وهذا تعبير مجازي قِوامه علاقة السببية ، لأن النحل سببٌ في إنتاج العسل ، وهذه الأباريق إنما جُلِبَت للدلالة على الطِّيب وعذوبة الريق . ولذلك فما جاز على المشبَّه به (أباريق العسل) يجوز على المشبه (الرُّضاب) .

---

(١) الديوان . ص ٥٧ .

فالإعجاب ، إذن ، بالشيء واليأس من إدراكه لا يكون ، بالضرورة نتيجة لعجزٍ في المُعجَب ، وإنما قد يكون لِعِزَّةِ المُعْجِب وهو المقصود هنا .

أ . ٢- صورة العين ومكوناتها

يلتقي مُتَصَفِّحُ كتاب «لسان العرب» لابن منظور بمعان متعددة للفظة العين أغلبها يتجه إلى حاسة البصر ، ثم المنبع ، فحقيقةُ الشيء وأَصلُه . وهي في أحد معانيها صفة الأجمل في كل شيء ، جاء في اللسان : «العين عند العرب ، حقيقة الشيء . وعين كل شيء : خِيارُه ، وعين المتاع والمال وعِينَتُه : خِياره»(١) .

وقد شمل التوظيف اللغوي للعين كل هذه المعاني في سياقات متعددة ومختلفة ستتوحد في لغة وفهم الشعراء لتصير هي حقيقة الجمال في المرأة ، بل أجمل ما في الجمال ، وبذلك فالعين عندهم منبع العشق والهَمِّ معا ، جاذبيةٌ لا تُقاوَم عند الغافل أو المُتغافِل ؛ قال أبو الطيب المتنبي(٢) :

لِعَيْنَيْكِ ما يَلْقى الْفُؤادُ ومَا لَقِي
وَلِلْحُبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِّي وَما بَقِي
وَما كُنْتُ مِمَّنْ يَدْخُلُ الْعِشْقُ قَلْبَهُ
وَلكِنْ مَنْ يُبْصِرْ جُفُونَكِ يَعْشَق

وفي المعنى نفسه قال صَريع الغَواني(٣) :

وَقَدْ كانَ لا يَصْبُو وَلَكِنْ عَيْنَهُ
رَأَتْ مَنْظَرًا يُضْني الْقُلوبَ فَرانَها

إن اعتناء الإنسان بالعين (شكلا وحركة) نابع من الإحساس بمفعول جمال

(١) لسان العرب . مادة (ع . ي . ن) .

(٢) الديوان . ص ٣٦ .

(٣) نفسه . الهامش ص٧ .

مكوناتها الآخِذَة بالألباب ، وبمفعول نظراتها الكاشفة عن الرغبات ، ولذلك اعْتُبِرَت أبلغ رسول بين العشاق .

يُرْوى لليلى العامرية هذه الأبيات في بلاغة النظرة(١) :

كِـــلانا مُـــظْـهِـرٌ لِلنَّاسِ بُغْـــضــاً
وَكُـــــلٌّ عِـنْـدَ صـاحِـبِـهِ مَكِيـنُ
تُخْـبِـرُنا العُـيُـــونُ بِـــمَـا أَرَدْنـا
وَفي الْقَـــــلْبَـــيْنِ ثَـمَّ هَوىً دَفينُ
وَأسْـــرارُ الْمُلاحِـظِ لَيْسَ تَخْــفَى
وَقَـــدْ تُغْـــري بِذي اللَّحْظِ الظُّـنُونُ
وَكَـــيْفَ يَفُـــوتُ هَذا الناسَ شَيْءٌ
وَمـــا في النَّاسِ تُظْهِـــرُهُ الْعُـيُـــونُ

وبلغ من أمر تفضيل العين على باقي المكونات الجسدية التي تصنع حُسْنَ المرأة ، أنْ شدَّدَ عليها الخطاب الديني (القرآن الكريم بشكل خاص) كصفة جمالية مُغْرِية وُظِّفَتْ في سياق الترغيب دائما ، وهي الخاصية الجمالية الحسية الأكثر ذِكْرا إضافة إلى اللون (بَيْضٌ مَكْنون) وصفة العُذْرية (الأَبْكار) .

إن وصف «الحور العين» من الأوصاف المقترنة اقترانَ وُجوبٍ بنساء الجنة تَحْبيباً للناس في الأعمال الفاضلة التي تجد مُسْتَقَرّاً لها في الفِرْدوس الموعود .

والواقع أن هذا الاهتمام بالعين سابق على الخطاب الديني/ القرآني ، مَكِينٌ في الخطاب الشعري العربي القديم ، فهذا امرؤ القيس يُولي العين اهتماما خاصا وهو يعدد مظاهر الجمال في إحدى محبوباته ؛ قال(٢) :

وَفَـــواتِر أَبْصـــارُها ، وَبَواهِـــــر
أَعْـــجَـــازُها ، وَكَـــذاكَ مـــا أَشْـــدُو

(١) ديوان مجنون ليلى . ص٢٥ .

(٢) الديوان . ص١١٧-١١٨ .

وَخُـــدُودُها مَــصْــقُــولَةٌ ، وَعُــيُــونُهــا

مَكْحُـــــولَةٌ ، وَشِــــــفَـــــاهُهـــا رُبْدُ

لقد اقترن الحديث عن العين بالفِتنة نظرا لما تصنعه في دواخل الناظر إلى حسنها ، ولا اختلاف بين الناس في هذا الإحساس ؛ قال امرؤ القيس(١) :

لَهـــا مُــقْـلَةٌ لَو أَنَّهـــا نَظَرَتْ بِــهـــا

إِلــى راهِبٍ قَـــدْ صـــامَ لِلَّهِ وابْتَـــهَلْ

لأَصْــبَحَ مَـفْـتُـونًا ، مُـعَنىً بِحُـبِّـهـا

كَـــأَنْ لَمْ يَصُمْ للهِ يَوْمًـــا وَلَمْ يُصَلْ

ولا يفوت قارئ الشعر العربي القديم إدراك ما في الحديث عن العين من تقارب يصل إلى درجة التكرار أحيانا في إبراز الصفات وَوَقْعِها في النفوس ، غير أن هذا التقارب والتماهي لا يُلغي ابتكار الشعراء في طرائق صياغة المعاني لصفات ثابتة ، خصوصا في جلب عناصر تصويرية لإبراز حجم الجمال أو الإحساس به .

إن فَتْرَةَ العيون التي تحدث عنها امرؤ القيس متاعٌ لِعَبْلَةَ أيضا ، وهو ما جعل عنترة يلتفت إلى هذه الصفة ويُبرزها ؛ قال(٢) :

شَكَتْ سَـقَـمًـا كَـيْـمَـا تُعـادُ وَمـا بِهـا

سِـوَى فَـتْـرَةِ الْعَـيْنَيْنِ سُـقْمٌ لِعـائِدِ

وقد استهوى هذا المعنى البديعُ كُثَيِّرَ عَزَّةٍ فوظفه بكثير من التوسيع ، قال(٣) :

أَلاَ تِلْكَ عَـــزَّةُ قَـــدْ أَصْــــــبَـــحَتْ

تُقَــلِّبُ لِلْهَــجْـرِ طَرْفـاً غَـضِـيـضًـا

---

(١) نفسه . ص٤٠٨ .

(٢) الديوان . ص٢١٧ .

(٣) الديوان . ص١٠٧ .

تَقُــولُ مَــرِضْنا فَــمَــا عُــدْتَـــنا
فَــقُلْــتُ لَهــا لاَ أُطِيقُ النُّهُــوضَــا
كُلُّنا مَــــرِيــضَـــانِ في بَلْـــــدَةٍ
وَكَــيْفَ يَعــودُ مَــرِيضٌ مَــرِيضــا

وكثيرا ما تُشَبَّه العيون التي تتمتع بها نساء الشعراء بالظِّباء والمَها . وهو ما طرقه عنترة في قوله(١) :

مَـــرَّتْ أَوَانَ الْعِـــيـــدِ بَيْنَ نَوَاهِد
مِــثْلَ الشُّــمُــوسِ لِحَــاظُهُنَّ ظِبــاءُ

بُنِيَ هذا البيت على تشبيه مُزْدَوَج ، فالنَّواهِدُ مُتَلألِئاتٌ يتمتعن بأعين نَجلاء تشبه أعين الظباء ، وقد جاء عنترةً بالتشبيه البليغ لإقرار حالة التَّماهي بين أعين هؤلاء الفتيات (ومنهن عبلة) والظباء ، بل إن بنية التشبيه الأخير تقوم بدورها على مجاز قائم على علاقة الكل بالجزء . فالمكافأة غير متحققة بين اللحظ الذي تتمتع به النِّسْوَةُ والظباء بإطلاقها ، وإنما بين اللحظين ، فإطلاق الكل (الظباء) يُرادُ به الجزء فقط (العين الواسعة الجميلة) .

وسِعَةُ العينين لا تضمن صفة الجمال لوحدها ، إذ لا بد من صفات أخرى تُعَضِّدها . وقد انتبه عنترة لذلك ، كما انتبه له كل الشعراء ، فتحدث عن اللون الأسود الذي يُجَلِّلُ الأعين ؛ قال في موضعين منفصلين من الديوان(٢) :

- أَغَنُّ ، مَليحُ الدَّلِّ ، أَحْــوَرُ ، أَكْــحَــلُ
أَزَجُّ ، نَقِــيُّ الخَــــــدِّ ، أَبْلَجُ ، أَدْعَجُ
- واسْتَوْقَفوا مَاءَ العُيونِ بِأَعْيُنٍ
مَكْحــولَةٍ بالسِّــحْرِ ، لاَ بِالإِثْــمِــدِ

الإِثْمِدُ ، نوع من الكُحْلِ المشهور ، واقترانه بلا النافية نَفْيٌ لِصفة الجمال

(١) الديوان . ص١٩٣ .

(٢) الديوان . ص ٤٢- ٥٥ .

المصنوعة بِكُحْلٍ ، وإثباتٌ لصفةٍ طبيعية لا تخضع لسلطة الزمن ، إنها الصفة الدائمة للسحر بدوام المكونات الطبيعية للعين (الجفون والرموش . . .) .

وقد استهوت هذه الصفة جُلَّ الشعراء فحرصوا على إثباتها لنسائهم مهما اختلفت المناسبة الداعية للنَّظْمِ ، فهذا كعب بن زهير يُقِرُّ بجمالية هذه الصفة في سُعاد ؛ قال(١) :

وَمـــا سُـعـــادُ غَـــدَاةَ البَـــيْنِ إذْ رَحَلوا
إلاَّ أَغَنُّ غَـــضِـــيضُ الطَّرْفِ مَكْحـــولُ

إن هذه الكنايات المترابطة لصفات جمالية متناغمة (عذوبة الصوت ، انكسار الجفون وفترة العين وسوادها) ستستحيل عند المرقش الأكبر تشبيها واضحَ المعالمِ وهو يصف أسماءه ؛ قال(٢) :

وَفـــيـــهِنَّ حُـــورٌ كَـــمِـــثْلِ الظِّبـــاء
تَقَـــــرَّوْا بِأَعْلى السَّليلِ الْهَـــــدالاَ

لا تأخذ هذه الصفة حقها من الابتداع إلا إذا رُبِطَتْ بالشطر الثاني من البيت ، فالتشبيه العادي سيفتح العين على صورة أخرى أكثر جمالية ، إذِ الظباء التي شُبِّهَت بأعْيُنِها «المحذوفة» أَعْيُنُ أسماء ، سمينة تستقر بأعلى الوادي/ السَّليل وتُرْسِلِ إلى الأسفل أعيناً تَنِمُّ عن الدَّعَةِ والاطمئنان ، وفي ذلك جمالية خاصة .

وارتباطا بتصوير جمالية العين ومكوناتها ومفعول ذلك في دواخل الشعراء العشاق ، التفت عنترة إلى وقع النظرة في قلبه فعبر عنه بدقة مستثمرا السهام والنبال والسيوف لإبراز حدة وشدة وقع هذه العيون ؛ قال(٣) :

---

(١) الديوان . ص ٦ .

(٢) الديوان . ص٦٥ .

(٣) الديوان . ص٢٠١ .

جُـفـونُ الْعَـذارَى مِنْ خِـلالِ البَـراقِـع
أَحَـدُّ مِنَ الْبِـيضِ الرِّقَـاقَ الْقَـوَاطِع
إِذا جُـرِّدَتْ ذَلَّ الشُّـجـاعُ وَأَصْـبَـحَتْ
مَـحَـاجِـرُهُ قَـرْحى بِفَـيْضِ الْمَدامِع

إن جفوناً تَهْزِمُ البَراقع التي تُوضَعُ لإخفائها ، لا يَسْتَعْصي عليَها هَزْمُ الناظر إليها وهي سافِرَةٌ ، ولذلك عَبَّرَ عنترة عن الناظر إليها بلفظة «ذلَّ الشجاع» لإبراز سلطة هذه الأعين التي فاضل بينها وبين السيوف ، فجعلها أكثر حِدَّة ومَضاءً وفَتْكا بالقلوب التي تهفو إلى صاحبات هذه الأعين ، فَبَيْنَ تناقضِ حَركَتَيْ الإخفاء والإظهار ، وَحْدَةُ المصير (انهزام الشجعان) .

ويُصِرُّ عنترة على هذه الصورة المُمْتعة فَنِّيا ، المُؤْلِمة واقعيا ؛ قال(١) :

وَسَلَّتْ حُسامًا مِنْ سَواجِي جُفُونِها
كَسَـيْفِ أَبيـهَا القَـاطع الْمُرْهَفِ الْحَدِّ
تُقـاتِلُ عَـيْناهَا بِهِ وَهْوَ مُـغْـمَـدٌ ، وَمِنْ
عَـجَـبٍ أَنْ يَقْطَعَ السَّـيْفُ في الْغِـمْـدِ

فَلْنَتَأَمَّلْ هذا التصوير البديعَ الذي ينوب فيه الحُسام القاطع عن النظرة الفاتكة ، وتنوب فيه الجفونُ النائمة خلْفَ رُموشٍ هُدْبٍ سوداء عن الغمْد ، لكن لأداء وظيفة واحدة هي القتال الذي يكون العشاق ضحيةً له ، إذ تَقِلُّ أو تنعدم الحيلة لديهم للمقاومة والنجاة .

إن هذا القلب في الكنايات يوازيه قَلْبٌ في الوظائف ، فالحُسام المذكور يجعل التوقُّع كبيرا لِذِكْرِ الغِمْدِ للمناسَبَة ، لكن عنترة نوَّع من أساليبه ليخلص إلى نتيجة واحدة هي التعجب من مفعول سيف/ نظرة ورمش ، وهو تَعَجُّبٌ يُخفي الهزيمة التي سبق أن اعترف بها جِهارا «ذل الشجاع . . . .» .

وتأكيدا لهذه الصورة ونتائج قراءتها نورد شاهدا آخر من شعره ستحل فيه

(١) الديوان . ص٢١٥ .

السهام محل السيوف هذه المرة ، بينما لا تَغَيُّرَ في المفعول ؛ قال[١] :

رَمَتْ عُــبَــيْلَةُ قَلْبي مــنْ لَواحِظِهـــا
بِكُلِّ سَـــهْمٍ غَـــرِيقِ النَّزْعِ في الحَْـــوَرِ
فَـاعْـجَبْ لَهُنَّ سـهـامـاً غَـيْـرَ طَائِشَـةَ
مِـــنَ الجُـــفــونِ بِـلا قَـــوْسٍ ولاَ وَتَـرِ

السهم كناية عن النظرة المتَجَذِّرة في عين حوراء ، وللقارئ أن يتصور جمالية هذه الصورة الأرقى من كل تحليل .

إذا كانت هذه هي صورة عين عبلة وأسماء وسعاد عند الجاهلين ، فإن عين بثينة وليلى ولبنى وعزة وعفراء لا تقل جمالية عن عين الماضيات من نساء عنترة والمرقش وكعب بن زهير وامرئ القيس ، بل إن نساء العذريين في صدر الإسلام والعصر الأموي امتداد لجمال الجاهليات ، وهو ما يبرر ثبات الصورة الشعرية المُعَبِّرة عن هذا الجمال بكل مكوناته .

وللقارئ أن يتأمل هذه الصور المُصاغَة شعريا للعين وجمالها ؛ قال جميل بن معمر في أماكن متفرقة من ديوانه[٢] :

١- -سَـبَـتْني بِعَـيْنَيْ جُـؤْذَرٍ وَسْـطَ رَبْرَبٍ
وَصَـــدْرٍ كَـــفَـــاثُورِ الرُّخَـــامِ وَجِـيـدِ

٢- لَهـا مُـقْلَـتـا رِيمٍ وَجِــيـدُ جَـــدايَـة
وَبـــطْـنٌ كَـطَـــيِّ السَّـــابِرِيَّةِ أَهْـــيَـفُ
مِنَ السَّـاجِـيـاتِ الطَّــرْفِ حُـورٍ كَـأَنَّهـا
نِـــعَـــاجٌ غَــذَّاهُــنَّ الأَرِيـــضُ فَلَفْـلَفُ

(١) الديوان . ص٢٢٤ .

(٢) الديوان . الصفحات٦٧-١٢٧-١٧٠/١٧١-٢١٤-٢١٥-٢١٨ .

٣- وَأَحْـسَـنُ خَلْـقِ اللَّـه جـيـدًا وَمـقْلَةً
تُشَـبَّـهُ في النِّسْـوانِ بالشَّـاذِنِ الطَّـفْلِ
سِـــوى دَعَـجِ الْعَـيْـنَيْـنِ والنَّعَجِ الَّـذي
بهِ قَـتَـلَـتْني حـينَ أَمْكَـنَهــا قـتْـلي

٤- بُثَـيْنَةُ تـُزْري بالغَـزالَةِ في الضُّـحَى
إذا بَرَزَتْ لـمْ تُـبْـقِ يَوْمــاً بهــا بَهــا
لَهـا مُـقْـلَةٌ كَـحْـلاَءُ نَجْـلاَءُ خـلْـقَـــــةً
كَــأَنَّ أَبَاهــا الظَّـبْـيُ أَوْ أُمُّــهــا مَــهَـا

٥- قـامَتْ تَراءَى لَنا وَالعَـيْـنُ سَـاجِـمَـةٌ
يَوْمَ الرَّحـيـلِ وَقَـدْ أَوْدَتْ أَمــاقِـيـــهَــا
تَرْنو بِعَـيْـنَـيْ مَـهـاة أَقْـصَـدَتْ بِهِــمـا
قَلْبــي عَـشِـيَّـةَ تَرْمـيـني وَأَرْمـيـهَـا

٦- بِـجـيـدِ جَدايَة وَبعَـيْنٍ أَحْــــــوَى
تُـــــراعِي بَيْـنَ أَكْـثِـــــــبَـةٍ مَـهـاهَا

على كثرة الأبيات الشعرية التي تناولت العين بالوصف والتصوير في ديوان جميل ، فإن المعنى المراد يكاد يكون واحدا ، هو إقرار صفة الجمال التي يمكن تَلَمُّسَـها في هذه الأبيات من خلال إدراك جمالية مكونات العين (اللون والحجم) وشدة مفعولها في نفسية الشاعر العاشق .

ولإبراز ذلك التفت جميل إلى عناصر الطبيعة ليجلب منها ما يصنع معانيه الشعرية ، وهكذا استعار عيون البقر الوحشي/ الجُؤْذَر ، والغزال/ الرِّيم ، والظَّبي/ الشَّاذِن الطَّفْل لإظهار سعة عيون بثينة ، وهو ما جعله يوظف التشبيه في كثير من الأحيان لإثبات المراد كما في المثال الرابع الذي امتد فيه التشبيه ليشمل

أصول هذا الجمال (الأب والأم) ، فالمُقْلة النَّجْلاء الواسعة التي تتمتع بها بُثَيْنَةُ جعلت الشاعر ينزع هذه المحبوبة من أصلها الآدَمِي لِيُعيدها إلى أجمل ما في الأصل .

وإذا كانت استعارات جميل مباشِرة وبسيطة وهو يصف سَعة العيون ، فإن التشبيه الملازم لتصوير الشاعر لونَ العيون سيكون مُتَشَعِّبا بعض الشيء ، ففي البيت الثاني من المثال الثاني جلب حَوَرُ العين صورةَ النِّعاج ، فالطَّرْف الفاتر الساكن/ الساجيات ، الشديد البياض والسواد ذكَّر جميلا بالشَّاة والضَّأْن والبقر الوحشي ، بل إن الشاعر سكت عن رسم صورة النعيم الذي تَرْفُل فيه المحبوبة بشكل مباشر وأَوْمَى إليه من جهة المشبه به «النِّعاج السِّمان» اللائي يَتَغَذَّيْنَ من رُطَبِ الجبال .

وهو ما يُفْهَمُ أيضا من المثال الثالث ، حيث سيفقد التشبيه توازنه لصالح المحبوبة حين سيفضِّلها جميل عن باقي النِّسْوَة في تداخل بياض وسواد العين ونصاعة هذين اللونين ، وهكذا نَقَضَتْ لفظة «سوى» كل المعاني المستفادة من التشبيه الذي سبقها لتصير أداةَ مُفاضَلَة وتَمْييزٍ واستثناء .

ولعل شطر البيت الثاني من هذا المثال مدخل ملائم للحديث عن مفعول كل هذا الجمال في نفسية الشاعر ، فقوله : «قَتَلَتْني حين أَمْكَنها قَتْلي» إفصاح ، لا تأويلَ فيه ، عن المحنة التي لفَّتْ جميلا ، وهو ما يُفْهَمُ أيضا في المثال الخامس ، حيث إن الرحيلَ إيذانٌ بالعذاب الذي لا واقية منه ، وقد وظف جميل العين ونظرتها للإفصاح عن ذلك حين استعار لها لفظة «أَقْصَدَت» بمعنى الطَّعْن والضَّرْب ، وكأن نظرات العين سهام فاتكة . وهكذا أَحْوَجَتْ هذه الصورةُ الشاعرَ إلى توظيف استعارة مَكْنِيّة دَلَّتْ من خلالها لفظة «أَقْصَدَتْ» عن هُوِية المستعار المحذوف «السهام» ، بينما أثبت النظرة/ المستعار لها بشكل صريح من خلال جملة «تَرنو بِعيْنيْ مَهاة» .

إن بساطة الصورة وآليات صياغتها في شعر جميل ، على غرار من سبقوه ، لا تُخْفي إبداعا ظاهرا ناتجا عن بعض الإضافات في الصورة المعتادة التي دَرَجَ

الشعراء على رسمها لمحبوباتهم ، فإذا كانت الكناية التي لجأ إليها جميل في المثال الأول من المُدَوَّنَة الشعرية قَيْدَ التحليل مُتداولَة ، فإن تحديد المكان أعطى الصورة جمالية خاصة ، إذ بُروز عينين وسط جَمْع من الوحوش أو الناس الذين من المفروض أنهم يشاركون من يتمتع بهاتين العينَين في الصفة نفسها دلالة على سعة استثنائية وجمالية خارقة استوجبت إثارة انتباه الشاعر ، فتَمَيُّزُ المشابِه على من يُشْبِهونه ليس بالأمر المُتاح إلا لِلْمُمَيَّزِ حقا ، وهو ما حاول جميل إثباته لبثينة .

ولم يَتَخلَّف مجنون ليلى عن النظر إلى العين والافتتان بجمالها وتصوير حُسنها وحُرقة مفعولها دون أن يحيد عن الرسم الذي أبدعه الجاهليون وجميل بن معمر ، لكن دون أن يقع في الاجترار غير المُنْتِجِ ، وإنما حافظ على أصول الصورة وأبدع في فروعها كما في قوله(١) :

يَا قَاتَلَ اللهُ غَادات فَرَعْنَ لَنا
حَبَّ الْقُلوبِ بِمًا اسْتَوْدَعْنَ مِن حَوَرِ

غَنَّتْ لَنا وعُيونٌ مِنْ بَراقِعِها
مَكْنُونَةُ مُقَلِ الْغِزْلانِ والبَقَرِ

بِاللهِ يَا ظَبْياتِ القَاعِ قُلْنَ لَنا
لَيْلايَ مِنْكُنَّ أَمْ لَيلى مِنَ البَشَرِ؟

إن الحَوَرَ صفة ثابتة في جمال العيون وفي صياغة الشعراء ، لكنه هذه المرة مُكَوِّنٌ من مكونات عيون تتحدى سلطة الإخفاء وتلوح واضحة واسعة من وراء بُرْقُع ساتِرٍ لهذه الفتنة ، لكن أنَّى له ذلك فالعيون التي تشبه عيون الغزلان والبقر الوحشي لا سبيل إلى إخفائها . فالتشبيه الضمني الذي وظَّفه المجنون يُجيزُ إحلال عيون المَهَا مَحَلَّ عيون ليلى جمالا وسعة ، وهو ما جعله يستفهم في البيت الثالث عن نَسَب هذه المحبوبة . وهو استفهام للإقرار لا للمعرفة ، إقرار

(١) الديوان . ص١٣ .

الجمالية المتأصلة في هذه الحيوانات لليلى ، وإثبات نَسَبِها للإنسان ، إنها آدمية متميِّزة تتحلى بجمال طبيعي لا يُحْوجُ إلى مساحيق إضافية .

والمُطَّلع على شعر المجنون سيلاحظ ما فيه من نُزوع شديد إلى المفاضلة بين ليلى وباقي النسوة ، بل وباقي العناصر الطبيعية المجلوبة على سبيل الاستعارة والتشبيه والكناية لإبراز جمال هذه المحبوبة . فسرعان ما تصبح ليلى في مَصافٍّ عُليا تفوق المشَبَّهات بها التي تطمع لتحصيل صفاتها ، وهذه الظاهرة تكاد تكون خاصة بالمجنون لا من حيث الإشارةُ إليها ، ولكن من حيث التركيز عليها وتكرارها في شعره الذي نختار منه على سبيل الاستدلال قوله(١) :

إنَّ الظِّبـاءَ الَّتي في الدُّور تُعْـجِـبُني
تِـلْكَ الظِّبـاءُ الَّتي لاَ تَأْكُلُ الشَّـجَـرا
لَهُـنَّ أَعْناقُ غـزْلانٍ وأَعْـيُنُـهـا
وَهُنَّ أَحْـسَنُ مِنْ أَبْدانِـهـا صُـوَرَا

وسيؤول هذا التعميم في تفضيل النساء على الغزلان إلى الحصر والتخصيص حين سَتَسْتَأْثِرُ ليلى بكل جَميلةٍ دون غيرها ؛ قال المجنون في هذا المعنى(٢) :

أَخَـذَتْ مَـحَـاسِنَ كُلَّ مـا
ضَـنَّتْ مَـحَـاسِنُهُ بِحُـسْنِهِ
كـادَ الْغَـزالُ يَـكـونُهـا
لَوْلا الـشَّـوى وَنُشـوزَ قِـرْنِهِ

وفي المعنى نفسه قال(٣) :

ألاَ يَا شِـبْـهَ لـيْلى لا تُراعِـي
ولاَ تَنْسَـلّ عَـنْ وِرْدِ التِّـلاعِ

---

(١) الديوان . ص١٣٣ .

(٢) الديوان . ص١٩١ .

(٣) الديوان . ص١٥٤ .

لَقَـدْ أَشْـبَـهْـتَـهـا إلاَّ خِـلالاً
نُشـوزَ القَـرْنِ أَوْ خَـمْشِ الكُراعِ

لقد أَزْرَتْ بالغزال صفاتٌ غيرُ مُحَبَّبة . فَنُشوزُ القرْن ، ورائحةُ الجِلْدِ أو اللحم عند الشِّواء ، وشُقوقُ الرِّجْل ، جعلته يتخلَّف عن ليلى ليصير في شعر المجنون طَالِبَ مُساواة . إن بعضَ مَتاعه يُجلَب على سبيل المشبه به لإثبات جمال المحبوبات أو الزيادة فيه ، غير أن صِيَغ الاستثناء والشروط المستفادَة من توظيف أدوات «لولا ، إلا ، سوى» تجعل هذا الغزال في موقع المشبَّه عكس ما يبدو من ظاهرِ القول .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد مع المجنون ، إذ يُصِرُّ على إبراز صفات أخرى تُعِيبُ الظبية التي أنزلها ، دائما ، منزلة المشبَّه به ، لكن لَفْظا لا مَقاما ، ومن هذه الصفات الإضافية ما في قوله[1] :

أَيا شِـبْـهَ لَيْلى لا تُراعِي فَـإنَّنِـي
لكَ اليَـوْمَ مِنْ بَيْنِ الْوُحـوشِ صَـديقُ
فَـعَـيْناكَ عَـيْناهَا وَجِـيـدُك جِـيـدُهـا
سِـوى أَنَّ عَظْمَ السَّـاقِ منْكَ دَقـيقُ

فالساق الرقيقة صفة مُعِيبَة لم يلتفت إليها العشاق ، في حين أعْلَوْ من شأن الساق الممتلئة وفُتِنوا بها أيَّما افْتِتان وسَتُتاح لنا فرصة إبراز ذلك .

وللقـارئ أن يُدْرِكَ المسكوت عنه من منطوق الكلام ، إذ الأشـيـاء تُدْرَكُ بأضْـدادها ، فَنُتُوءُ قـرْن الغـزال عَـيْبٌ لأن شَـعْـرَ ليلى ناعم يُضْـفي على الرأس جمالية أكبر ، وشُقوق رِجله مكروهة لأن رِجل المحبوبة ناعمة وأظافر أصابعها مُقَلَّمَةٌ ومُعْتَنى بها ، ورائحة جلده ولحمه غير شهية لأن طِيبَ ليلى مِسْكٌ وعنبرٌ ، ورائحة فَمِها خُزامى . وساقُه دقيقة لأن ساق العامرية خَدَلَّجٌ مُمْتلئة صافية .

---

(١) الديوان . ص١٦٢-١٦٣ .

ولا يُعَدُّ قلب الصورة التشبيهية عند المجنون التَّمَيُّزَ الوحيد في شِعره المُصوِّرِ لجمال محبوبته ، وإنما هناك عناصر أخرى متصلة بلون العين . فكل الشعراء الذين توقفنا عند شعرهم أَعْلَوْا من هذه الصفة التي يتداخل فيها السواد والبياض ، وأكبروا الأعين السود (كَحْلاء ، الحور ، الدَّعَجُ) ، بينما يدافع المجنون عن جمالية أخرى للعين أساسها الزُّرْقَة حتى وإن لم تكن عُرْفا في الثقافة الجمالية العربية ، وهو ما يُفْهَمُ من قوله[1] :

يَقولُ لِي الْواشُونَ لَيْلى قَصيرَةٌ
فَلَيْتَ ذِراعاً عَرْضُ لَيْلى وَطُولُها
وَإنَّ بِعَيْنَيْها -لَعَمْرِكَ- شُهْلَةً
فَقُلْتُ كِرامُ الطَّيْرِ شُهْلٌ عُيونُها

إنه وجه آخر من إبداع المجنون داخل إطار من الصور المسكوكة التي أحاطت بجمال المرأة .

إن هذا التميز الظاهر في صورة ليلى ليس وليدَ استثناءٍ في تركيبتها الجسدية ، وإنما صناعة لُغوية تُتَرْجِمُ حجم إعجاب المجنون بمقومات هذه المحبوبة ، فماذا أبقى لغيره؟ .

يبدو ، من خلال تتبع صورة العين في دواوين عروة بن حزام وقيس لبنى ، أن الحديث عنها يكاد يغيب مثلما يغيب الحديث عن كثير من المقومات الأخرى ، وإهمال صورة المحبوبة في هذين الديوانَيْنِ ينوب عنه اعتناءٌ مُبالَغٌ فيه بالذات ومِحَنِها ، فضاق مجال الاهتمام بالعين والساق والفم والشَّعر والقِوام . . . ، واتسع اللفظ وتَشعَّب المعنى ليشمل اتساع مظاهر العذاب الذي لاقاه هؤلاء الشعراء ، وهو ما سَنُفْرِد له حيزا خاصا .

غير أن كُثَيّرا ، وإن قَلَّ حديثه عن العين ، لَحِقَ بسابقيه افتتانا وتصويرا ،

---

(١) الديوان . ص٢٢٣ .

فأدلى بِدَلْوِه مبْرِزا محاسنها ، مستعيرا ما استطاع استعارته من عناصر الطبيعة لإقرار معانيه في نفسية القارئ ؛ قال[1] :

رَمَــتْني عَلى عَـمَـد بُثَـيْنَةُ بَعْــدمــا
تَوَلَّى شَــبــابي وَارْجَــحَنَّ شَــبــابُــهــا
بِعَــيْنَيْنِ نَجْــلاوَيْنِ لوْ رَقْــرقَــتْــهُــمــا
لِـنَوْءِ الــثُّــرَيَّا لاسْـتَـهَلَّ سَـحــابُهــا
وَلَكِنَّهُــمــا تَرْمِينَ نَفْــســاً مَــريضَــةً
لِعَـــزَّةَ مِنهــا صَــفْــوُها ولُــبــابُــهــا

إن تحريك نظر هاتين العينين نحو السحاب كفيل بإنزال المطر استحْياءً أو تأثُّرا بمفعولهما ، فكيف بِرَجُلٍ عاشق هَشٍّ القلب رَهيفِ الإحساس لا حيلة له بعدما ضاع شبابه ورجَح شبابُ هذه المليحة؟

ونرى كُثيرا ، على غرار جميل ، ينْجَرُّ خلف أعينٍ شبيهة بأعين الظبية ، لكنه يضيف إليها عناصر أخرى تُؤازِر جمالها ؛ قال[2] :

سَـبَـتْني بِعَـيْنَيْ ظَبْـيَـةٍ يَسْـتَنيـمُـهـا
أَغَنُّ البُــــغــــامِ أَعْــــيَسُ اللَّوْنِ رَاشِحُ

فـهـذه العين تتناغم مع صـوت رخـيم ولون أبيضَ صـافٍ نقي لا تشـوبه شائبة ، وكأن كُثِّيرا لم يقنع بالعين مُفْرَدَة ، ولم يطمئن لجمالها في معزلٍ عن باقي العناصر الأخرى .

غيـر أنه سرعان مـا سيفْصِل مُكَوِّنَ العين عن متاع عزة ليخصه بالوصف ناسبا إليه المِحنة التي أصابته ؛ قال[3] :

---

(١) الديوان . ص٣٠ . ولهذه الأبيات قصة يمكن الرجوع إلى مختصرها في الديوان .

(٢) الديوان . ص٥٧ .

(٣) الديوان . ص٥٨ .

رَمَـتْني بِسَـهْم ريشُـهُ الكُـحْلُ لمْ يُصبْ
ظَوَاهِرَ جِلْدي وَهْوَ في الْقَلْبِ جَـــارِحُ

لقد كنَّى عن العين بالسهم ، واستعار سُلوكَ الرَّمْي للتخصيص «النظر» ، وكنَّى بالريش عن الرموش السوداء . ومع كل هذه التلوينات البلاغية ، فإن النتيجة واحدة ، إنها الهلاك الداهمُ للقلب من هذه الفتنة/ العين ، وهو ما كرره بلفظه في مكان آخر من الديوان ؛ قال(١) :

رمَـتْني بِسـهم ريشـهُ الهُـدْبُ لَمْ يُصِبْ
ظَواهِرَ جِلْدي ، وهْو للقلبِ صـــــادعُ

وقد أبدع المتنبي بعد ذلك في هذا المعنى إبداعا عَزَّ نظيره ، إذ قال موَسِّعاً من قول كثير(٢) :

وعُــيــونُ الْـمَــهــا وَلا كَــعُــيــون
فَــتَــــكَتْ بِالْمُتَــيَّم الْمَــعْــمُــودِ
رَامِــيــات بِأَسْــهُم ريشُــهــا الهُــدْ
بُ تَشُقُّ الْقُــلوبَ قَـــبْل الجُلودِ

وارتباطا بلون العين الأسود ؛ قال كُثير(٣) :

رَأَيْتُ وعـيْني قَـرَّبَــتْني لِــمَــا أَرى
إِلَيْــهــا وَبَعْضُ الْعــاشِــقينَ قَـتُـولُ
عُـيـونٌ جَـلاَّها الْكُحْلُ أمَّـا ضَـمـيـرُها
فَــعِفٌّ وَأَمَّــا طَرْفُــهــا فَـجَـهُـولُ

(١) الديوان . ص١١٣ .

(٢) الديوان . ص١٣٢ .

(٣) الديوان . ص١٦٦ .

أ.٣- صورة الشَّعْر والجلد

إذا كان الشعراء قد فَصَّلوا كثيرا في تصوير الفم والعين ، وأبدعوا في جلب العديد من الصور الدالة على ذلك باستثمار عناصر البيان من تشبيهات واستعارات وكنايات ، حتى إن الكثير من الحديث أضحى مكرورا عند شاعر واحد أو عند جل الشعراء ، فإن حديثهم عن الشّعر قَلَّ أو انعدم عند بعضهم .

وعلى الرغم من المكانة التي يحتلها الشَّعر من النفوس ، فإن من تَحَدَّثَ فيه من الشعراء جاء حديثهم فاترا خِلْواً من التصوير القائم على البيان إلا من بعض الأبيات عند عنترة والمجنون ، وما دونهما ألقى الشعراء بمكون الشعر في معرض حديثهم عن مكونات أخرى بشكل مباشر دون أن يُفْرِدوا له حديثا خاصا يتلاءم وجماله وأهميته في صُنْعِ حُسن المرأة التي شُغِفوا بها . نقرأ للمرقش الأكبر قوله[1] :

وَرُبَّ أَسِيلَةِ الخَدَّيْنِ بِكْرٍ
مُنَعَّمَةٍ لهَا فَرْعٌ وَجِيدُ

لقد كَنَّى الشاعر عن الشَّعر بالفَرْعٍ ، وجاء به ليُجاوِر مختلف الصفات التي تتحلى بها أسماء من لُيونة وطولِ عُنُقٍ دون أن يبرز ذلك بصور بلاغية دالة ، وكأنه مطمئن إلى تصديق القارئ له دونٍ تأكيدات أخرى .

وعلى المنوال نفسه قال المجنون[2] :

غُرابِيَّةُ الْفَرْعَيْنِ بَدْرِيَّةُ السَّنا
مَنْظَرُها بَادي الجَمالِ أَنِيقُ

إذا كانت طريقة الصياغة قد ظلت كما هي : مباشِرَةً لا إبداع فيها ، فإن موقع الشَّعْرِ هنا قد تغير وأُضِيفتْ إليه صفة أخرى هي السواد الذي يُفْهَمُ من

---

(١) الديوان . ص٥٢ .

(٢) الديوان . ص١٦٤ .

عبارة «غُرابِيَّة» ، وهو لَوْنٌ لم يختلف حوله العرب شعراء كانوا أو غيرهم ، وهو ما يؤكده كُثير عزة في هذا البيت(١) :

وَأَسْــوَدَ مَــيَّـال عـــلى جِـيـد ظَبْـيَـة
مِن الأُدْم حَـــوْراء المَدامِع مُـــغْــزِلِ

إن لون السواد الذي يشدد عليه هؤلاء عُضِّدَ بصَفة أخرى تُستفاد من لفظ «مَيّال» ، وهي صفة الطول ، فهذا الشَّعر الأسود لا يتمايل إلا إذا كان طويلا ، إذ القصير لا يستجيب إلى النَّسائِم أو حتى إلى الريح . إنها إشارات خفيفة للشَّعر من حيث لَونُه وطولُه لا تَجُرُّ خلفها حديثا مُفَصَّلا يكون عماده التصوير ، وإنما سرعان ما ينسحب الشعراء بعد هذه الإلْماعات المُقتضبة إلى إبراز صفات أخرى وقفنا عند بعضها سابقا .

وعلى عكس هذه المباشَرة في إلقاء الصفات ، سيوحي عنترة ببعض الصور المُبْرِزة لجمال شَعْر عبلة ؛ قال(٢) :

وَيَطْلُعُ ضَــوْءُ الصُّــبْح تَحْتَ جَـبِـينهـا
فَـيَـغْـشـاهُ لَيْلٌ مِنْ دُجى شَـعْـرِها الجَـعْـدِ

إن جمالية هذا البيت لا تتأسس على صفة دون أخرى ، وإنما على تكامل عناصر هذا التصوير ، إذْ توالي الليل والنهار وجَدَ له مثيلا في علاقة البياض الناصع الذي تنعم به عبلة بسواد الشعر الفاحم ، وإن كانت صفة الجَعْدِ غير ملائمة وغير دقيقة لإبراز الجمالية(٣) . وقد احتاج الشاعر لصنع هذه الصورة التي أَلَّفَ فيها بين المتنافرين (الضوء # الدجى/ الصبح # الليل) إلى استعارتين بديعتين ، فقد استعار من الصُّبح إشراقَه ليجعله أصلا من أصول الوجه الوضَّاء

---

(١) الديوان . ص١٨٦ .

(٢) الديوان . ص٢١٥ .

(٣) أغلب الصفات المقترنة بلفظة «الجعد» عندما تُسْتَعْمَلُ للشَّعر لا تليق بِشَعْر المحبوبات ، فهي تعني أن هذا الشعر قصير ومُتَراكِبٌ غيرُ أَسيلٍ . . . أنظر لسان العرب مادة (ج . ع . د) .

لعبلة ، واستعار الليل لإبراز شدة سواد الشَّعر ، وتحت هذه الاستعارة مَجازٌ قِوامه علاقة الكل بالجزء ، فهو لا يقصد الليل بإطلاقه وإنما السواد فقط ، وهو جزء من مكونات الليل ، وربما قصد به الطول أيضا ، وإن كان ربْطُ الشطر الثاني بالأول ومقابلته به يُخَفِّفُ من هذا الاحتمال كما تُخَفِّفُ منه لفظة «الجَعْد» لأنها تُجافي الطول . وهكذا ، فإن هذا البيت يقوم على المقابلة المؤَسَّسَة بدورها على الطباق ، كما يقوم على استعارة كبيرة تُخْفي مجازا دالاً . ولعل هذه التركيبة هي التي أضْفَتْ على البيت رونقا عموده التناسق الآتي من الضِّدَّيْن : إشراق الوجه وسواد الشَّعر . فكلٌّ من هذين العنصرين كفيل بأن يُبْرِزَ الآخر على أَتَمِّ صورة ، إذ النقيضُ يُبْرِزُ النقيضَ ويكشفُ حقيقتَه لأنه مخالِفٌ له ، عكس المشابِه الذي يُنازِعُ المشابِه له في مقوماته فيعمل على إخفائها . إنها صورة تقوم على جدلية الإخفاء والتَّجَلِّي . تَناغمٌ مُثيرٌ من رَحِم ضِدٍّ كامل .

وعلى عكس التناسق الناتج عن التَخالف ، سيعمد عنترة إلى تصوير آخر مبني على التشبيه المفضي إلى المُفاضَلَة ، حيث فَضَّل الشاعر لون السواد الذي يميز شَعر عبلة على لون الليل ، فجعل الأول أصلا والثاني فرعا ، وأقام الليل مقام المشبه والشعر مقام المشبه به قالبا أركان الصورة ، ليغدو الشَّعر سَقَّاءً لليل . بل إن حرف الجر «من» الذي يفيد التبعيض (من بعض شَعْرها فقط) يزيد من ترسيخ الصفة لشعر عبلة وحاجة الليل لسواد هذا الشعر ، وللقارئ أن يتخيل ليلاً استولى على كل شَعْر هذه المحبوبة ، كيف سوادُه! قال عنترة[1] :

خَطَفَ الظَّلامُ كَسَارِق مِنْ شَعْرِها
فَكَأَنَّما قَرَنَ الدُّجى بِدَياجِي

وينحو المجنون منحى عنترة في تصوير شَعر ليلى وإن غيَّرَ من طبيعة عناصر الصورة القائمة على التشبيه ؛ قال في سياق حديثه عن مقومات الجمال لدى المحبوبة[2] :

(١) الديوان . ص٢٤٧ .

(٢) الديوان . ص١٧٧ .

وَأَثْلاثُهــا الْعُلْيــا كَــأَنَّ فُــروعَــــهــا

عَناقِــيــدُ تُغَــذَّى بِالدِّهانِ وَبِالْغُــسْلِ

لقد الْتَفَتَ المجنون إلى لون هذا الشَّعر فرأى سواده في عناقيد العنَب ، غير أنه أدرك أن هذا المشبه به لا يشمل كل الصفات المُحَبَّبَة في الشَّعر ، لأن شكله المتراكب قد يوحي بِجُعودَة الشَّعر ، وهي صفة مذمومة عندما تتعلق بالمرأة ، وهو ما أَحْوَجَه إلى جلب صفات أخرى كَنَّى بها على الطول والإمِّلاس «الدِّهان والغُسْل» .

والواقع أن متأمل هذه الصورة وطريقة بنائها يلاحظ أن الشاعر لم يَفِ هذا الشَّعْر حقه عندما احتاج إلى أسباب تساعده على أن يكون طويلا وليِّنا ، وهو ما يعني أن هاتين الصفتين رهينتان بتوفر عُنْصُرَيْ الدِّهان والغُسْل وإلا فُقِدَتا . بمعنى أن الشَّعر لا يملك مقومات طبيعية تميزه ، أو أن الشاعر قَصَّرَ في وصف هذا الشَّعر .

إن الملاحظة البارزة في هذا المستوى هي أن الشعراء لم يُدركوا التوفيق في حديثهم عن الشَّعر ، فبعضهم أدرك صعوبة تصويره لغياب عناصر التصوير الملائمة لذلك ، فسكت نهائيا عن تناول هذا المكون ، وبعضهم أَلْمَعَ ببعض الصوَر النادرة فجانَب الصواب ، أو على الأقل لم يُضِفْ حسنات لهذا الشَّعر وإنما ساهم ، من حيث لا يدري ، في إبراز مساوئه .

أما الفريق الثالث ، فألقى بالحديث عن الشعر بشكل مباشر أو عَرَضي لا تَفْضُلُ المحبوبة فيه باقي النساء مثلما قال المرقش : «لها فَرْع» ، أو المجنون : «غُرابِيّة الفَرْعين» . فكلنا يعلم أن لجل النساء العربيات شَعرا أسود ، فلا ميزة إذن تُستفاد من هذا الوصف ، وإنما هو حديث عام يَصْدُقُ عليهن جميعا .

وعلى عكس هذا الابتسار الشديد في إبراز صفة الشَّعر ، كان للجلد نصيب وافر من اهتمام هؤلاء الشعراء ، إذ أبرزوا مميزاته في صُوَرٍ شَتَّى ، وقد هَمَّ الشعراء من أمر الجلد صفتا اللون/ البياض والصفاء ، والطبيعة/ الليونة والنعومة ، فَبَنَوْا كل صورهم على مقاربة هاتين الصفتين ماتِحين من الطبيعة كل عناصرها

المُسْعِفة في تزكية الاستثناء لهذا الجِلد . فإذا ما تجاوزنا هذين البيتين اللذين يصوران مفعول بياض عبلة في نفسية عنترة حين قال[(١)] :

هَــذِهِ نارُ عَـــبْــــلَـــة يا نَـــديـــمي
قَـــدْ جَـلَتْ ظُـلْمَــةَ الظَّلام الْبَـــهـــيمِ
أَضْــرَمَــتْــهــا بَيْـضــاءُ تَهْـتَـزُّ كـالغُـصْـ
ــــنِ إذا مـــا انْثَنى بِمَـــرِّ النَّـــســـيم

وجدناه في مكان آخر يحصر كلامه في صورة الجلد ويفضله حتى على مكونات الكون ، فإذا كان في البيتين السابقين قد انجر خلف المحنة التي داخلته ، وجره الحديث للتفصيل في صورة القِوام حين جلب له تشبيها دالا على روعته ، فإن إشارته إلى البياض هنا إشارة دالة وكافية لإبراز نصاعته ، فقد جاء ، سياقيا ، بعد لفظة «أضرمتها» ، ليكون ، دلاليا ، أول سبب في محنة الشاعر ، وبذلك فهو مُقَدَّمٌ على القوام وإن برزت صورة هذا المكون أكثر من بروز صورة البياض .

إن كل ذلك لم يمنع الشاعر من الانهبار بإشراق وجه المحبوبة الناجم عن صفاء وبياض اللون الذي كان له سحر تغيير طبيعة عناصر الكون ، حيث إن إطلالة عبلة بوجهها كفيلة بأن تعيد الليل البهيم صُبْحا مُسْفِرا . ولعل هذا التدقيق الزمني ناتج عن وعي الشاعر باختلاف أزمنة النهار ، فالصُّبح له سِحْرُهُ وفَضْلُه على باقي أجزاء النهار ؛ قال[(٢)] :

وَكَـشَـفَتْ بُرْقُـعَـهـا فَـأَشْـرَقَ وَجْـهُـهـا
حـتَّى أَعـادَ اللَّيْلَ صُـبْـحـا مُـسْـفِـرَا

وسيزكي جميل بن معمر هذا البياض بتأصيله أو بإسناده بصفة النعومة ؛

---

(١) الديوان . ص ١٧٧ .

(٢) الديوان . ص٢٨٨ .

قال في مكانين منفصلين من الديوان(١) :

- مِنَ الخُفِراتِ البِيضِ خَوْدٌ كَأَنَّها
إذا مَا مَشَتْ شِبْراً مِنَ الأَرْضِ تُنْزَحُ
مُنَعَّمَةٌ لَوْ يَدْرُجُ الذَّرُّ بَيْنَها
وَبيْن حَواشي ثَوْبِها ظَلَّ يَجْرَحُ
- وَأَنْتِ كَلُؤْلُؤَةِ المُرْزُبانِي
بِماءِ شَبابِكِ لَمْ تُعْصَرِ

إن الشاعر لا يقصد من التشبيه الأخير تَحْجيم بُثَيْنة ، بما جَمَعَتْ ، في صورة اللُّؤْلُئِ ، وإنما أراد جزءا منها وهو لون الجلد الذي تَصْدُق عليه طبيعة المشبه به «اللؤلؤُ» حيث النصاعة قاسم مشترك بينهما ، وقد أكد ذلك بالتحديد الزمني حين كنى بالشطر الثاني عن فُتُوَّةِ بثينة . فَنَضارَةُ الجلد أشدُّ ما تكون في هذه الفترة . وقد نحا منحى عنترة في البيت الأول من المثال الأول ، إذ أشار إلى البياض ضمن صفات أخرى لينصرف إلى تصوير بَدانَتِها ، الذي استغرق الشطر الثاني من هذا البيت بناء على تصوير مفعول سيرها القصير حيث يُدْرِكُها الإجهاد والإعياء ، ولم يكتفِ باللون ، وإنما دعَّم ذلك بالنعومة التي تجعل الجلد شديد الحساسية ، إذ دَرَجُ صِغارِ النَّملِ على هذا الجلد يُحْدِثُ نُدوبا وخُدوشا ، وهو ما أكده في بيت آخر قال فيه(٢) :

فَلَوْ دَرَجَ النَّمْلُ الصِّغارُ بِجِلْدِها
لأَنْدَبَ أَعْلى جِلْدِها مَدْرَجُ النَّمْلِ

وأرقى من ذلك جَلْبُهُ صورةَ الماء المترقرق فوق هذا الجلد وتحويلُه وظيفة هذا الماء ، إذ لم يعد رمزا لإبراز النعومة وإنما أصبح رمزا لإيذاء الجلد الذي لا يحتاج إلى مُنَظِّفات حتى وإن كانت الماء برمزيته الدالة على الطُّهر ، وهو تصوير يُنْصِفُ

(١) الديوان . ص ١٠١/٤٤ .

(٢) الديوان . ص١٧٠ .

الجلد ويَبْخَسُ الماء حقه ، فقد تكون صورة النمل والجلد مفهومة ، لكن صورة الماء في علاقته بالجلد لا تُفْهَم إلا بإدراك هَوَسِ هؤلاء الشعراء بمحبوباتهم ، وبالاقتناع بأن المبالغات جزءٌ من تفكيرهم ومن مقومات الشِّعر أيضا كما هو الحال في قول جميل(١) :

يَكَادُ فَـضـيضُ الْمَاءِ يَخْـدِشُ جِلْدَها
إِذا اغْـتَـسَلتْ بالماءِ مِنْ رِقَّـةِ الجِْلْدِ

ويستعيد مجنون ليلى صورة النمل التي أبرزها جميل دون إضافة أو إبداع ، وذلك في قوله(٢) :

مُنَعَّـمَـةٌ لَوْ باشَـرَ الذَّرُّ جِلْدَها
لأَثَّرَ مِنْهـا في مَـدارِجِـهـا الذَّرُّ

غير أن اجترار هذه الصورة لم يمنع المجنون من الإبداع في صور أخرى ذُكِرَتْ على هامش اللون الذي يتمتع به جلد المحبوبة ، وقد أفاض في إبراز ذلك جاعلا من البدر والشمس محْوَر التصوير ؛ قال مشبها وجه المحبوبة بالشمس(٣) :

١- تَبَـدَّتْ لَـنا كالـشَّـمْسِ تحْـتَ غَـمامَـة
بَدا حـاجِبٌ مِـنْهـا وَضَنَّتْ بِحـاجِبِ
٢- أَقُولُ لأَصْحـابي هِيَ الشَّـمسُ ضَـوؤُها
قَـريـبٌ ولـكنْ في تَـناوُلِهـا بُعْـدُ
٣- هَـوِيـتُ فَـتـاةً كـالـغَـزالَـة وَجْـهُـها
وكـالشَّـمْسِ يُسْـبي دَلُّهـا كُلَّ عـابِدِ
٤- بَرَهْرَهَةٌ كـالشَّـمْسِ في يَوْم صَـحْـوِها
ـعَّـمَـةٌ لمْ تَخْطُ شِـبْـرًا مِـن الخِـدْرِ

---

(١) الديوان . ص ٧٦ .

٢٠) الديوان . ص ١٠١ .

(٣) الديوان . ص٦١- ٧٩- ٨٧- ٩٢ .

هِيِ البَـدْرُ حُـسْــنا والــنِّســاءُ كَــواكِــبُ
فَــشَــتَّــانَ بَـيْـنَ الكَـــــــواكِبِ وَالْبَــدْرِ

يلاحَظ أن الشمس هنا تحتل مقام المشبه به دائما ، وأن المقصود بالمشبه هو اللون الأبيض سواء ذُكِرَ ذلك بشكل صريح أو لم يُذْكَر ، كما يلاحظ أن هذه الشمس تحولت إلى نَواة نُسِجَتْ على هامشها صور أخرى زادت من روعة التشبيه ، ففي المثال الأول جِيئَ بالغمامة المُغالِبَة لإشراق الشمس لإبراز الصفة على وجه المُخالَفَة وإن كان تحديد مقام الشمس غير دقيق ، إذ المقصود ، كما يُفْهَمُ من الشطر الثاني ، أن الشمس تقاوم حَجْبَ الغمامة لها ، وهذا لا يكون إلا إذا كانت هذه الغمامة فاصلا بين الشمس والناس ، وهو ما يجعلنا نتصور أن وجود الشمس فوق الغمامة أكثر دقة وملاءَمَةً للتصوير من الوضعية التي كشف عنها الشاعر «الشمس تحت الغمامة» .

بينما تنزع الصورة في المثال الثاني مَنْزعا بعيدا ، إذ سرعان ما يتلاشى التشبيه البليغ الذي تتماهى فيه ليلى العامرية مع الشمس أمام روعة التصوير القائم على مُحَسِّن الطباق المُجَسِّدِ لإحساسيْن متناقضين (اليأس والطَّمَعُ) تُجاه شيء واحد (مِنْ وفي ليلى) . وهكذا فَضِياء الوجه ليس إلا أرضيةً لتأويلات أخرى محكومة بهذه الثنائية الضِّدِّية ، ليصبح خيالا قريباً من متناول الشاعر لأنه ملازم له ، وحقيقةً مَيْؤُوساً من إدراكها . فالصورة المادية «الوجه ، الشمس» ، لا فضل لها أمام هذا التأويل الذي لا يُخْطِئُ المعنى بالاحتكام إلى الأخبار المحيطة بِسِيَرِ كل العشاق حيث التَّشَوُّفُ إلى لقاء دائم بالحبيبة مَكِينٌ ، وإصابة ذلك ضَرْبٌ من الخيال .

غير أن المثال الثالث لا يترك مجالا لمثل هذه التخريجات حيث تُلْقى الصورة واضحةً لا تَرْبُو عن المادي الملموس ، إذْ تشبيهُ المجنون وجهَ المحبوبة بالغزالة في الحُسن ، والشمس في الضياء من التقاليد الشعرية المألوفة ، وجاء بالدَّلال والغُنْج لإكمال المشهد الذي لا يُدْرك إلا في طبيعته المادية . وهو التفسير نفسه الذي يُعْطَى للمثال الرابع الذي وُظِّفَتْ فيه الشمس لإبراز مِقدار البياض

والإشـراق مـؤكـدا/ الشـاعـر ذلك بالتـخـصـيص في حـالة الطقس «في يوم صَحْوها» ، إذ لا تشوبها شائبة عكس المثال الأول . وكعادة المجنون وغيره من الشعراء قَرَنَ ذلك بالنعيم الذي تَرْفُلُ فيه المحبوبة ، إذ يُلاحَظ في أغلب الأمثلة التي تحدث فيها الشعراء عن بياض اللون ورقَّته أنها مقترنة بلفظة «مُنَعَّمة» ، وعلامة ذلك ، في هذا المثال ، أن ليلى مَخْدومةٌ لا حاجة تَضْطَرُّها لمغادرة خِدْرِها .

ويعد البيت الثاني من المثال الرابع تمهيدا مناسبا للوقوف عند مزيد من الصور المتفرعة عن التشبيهات الموظَّفة في كل الأمثلة لا سيما عندما يتغير المشبه به ، فهذا البيت مُؤَشِّرٌ على هذا التحول ، إذ يحل فيه البدر محل الشمس لِتَصْطَبِغَ الصورة بتلوينات أخرى تُناسِبُ هذا التحول في طبيعة المشبه به دون أن يعني ذلك أن هذه التلوينات تُجافي ما سبق وأَنْ أَثْبَتْناه في علاقة لون الوجه بالشمس ، فبعضها يُعَدُّ امتدادا للصورة الأولى ؛ قال المجنون(١) :

بَيْضاءُ بَاكَرَها النَّعيمُ كَأَنَّها
قَمَرٌ تَوَسَّطَ جُنْحَ لَيْلٍ أَسْوَدِ

لِشدَّة ما يَأْسَرُ القمرُ الوضَّاح العيونَ عند اشتداد السواد كان أَهْلاً لِيُسْتَعار دلالةً على شدة بياض وجه ليلى . فالليل الدّاجِنُ الذي يُخْفي كل شيء يُخْتَرَقُ بقمر وهَّاج يُوَحِّد النظر إليه ، لأن النور أكثر إثارة من التعتيم دائما ، وبذلك فالمخالفة التي تَكْتَنِفُ هذا التشبيه هي محور الإبداع في الصورة التي ستصبح قائمة على عنصر المُفاضَلَة في قول المجنون(٢) :

مُنَعَّمَةٌ لوْ قابَلَ البَدْرَ وَجْهُها
لَكانَ لهُ فَضْلٌ مَبينٌ على الْبَدْرِ

وسيجد البدر والشمس تجانسهما في سياق واحد حين سيعمل المجنون على

(١) الديوان . ص٩٢ .

(٢) الديوان . ص١١٨ .

الجمع بينهما في تشبيهين مُرَكَّبَيْن ، أو في سياق المفاضلة دائما ؛ قال في المستوى الأول[١] :

ألاَ إنَّ لَيْلى كَـالغَـزالةِ في الضُّـحى
أوِ البَـدْرِ في الظَّلْمـاءِ كَـالتَّمِّ طَالِع

لا يقصد الشاعر بالغزالة الحيوان ، وإنما هي غزالة السماء كناية عن الشمس التي يُرَجِّحُها المعطوف «البدر»[٢] كمشبه به ثانٍ محكوم بشرط المخالفة دائما «الضياء/ الظلام» ، بينما تزداد الصورة وضوحا حتى في غياب هذه المخالفة ، وذلك بدخول عنصر المقارنة المراد بها المفاضلة ، وهو بَيِّنٌ من قول الشاعر[٣] :

سَـقَـتْني شَـمْسٌ يُخْـجِلُ البـدْرَ نُورُها
وَيَـكْسِفُ ضَـوْءَ الْبَـرْقِ وهْوَ بَـروقُ

إن تضافر عُنْصُرَيْ الضياء «البدر والبرق» لم يشفع لهما ليُجاريا وجه المحبوبة الذي اسْتُعِيرَتْ له صورة الشمس ، فأصاب الأولُ الخَجَلَ ، وأدرك الثاني الكسوفَ ، وهي علاقة طبيعية تَضْمَنُ للشمس هذا الفضل ، إذ نور القمر من نورها ، ومن الطبيعي أن تظل سلطة الأصل قائمة عند كل تَمايُزٍ ، أما البرق فلا يضاهي إشعاع الشمس علما أنه لا يدوم إلا ثَوانٍ معْدوداتٍ ، ويحتاج إلى الظلام لإبراز نفسه .

وإذا كانت ليلى لا توضع مباشرة في ميزان التفاضل إلا من خلال كنايات تنوب عنها ، كالشمس لتمام نورها وقدرتها على حَجْب كل منافسيها «البدر ، النجوم ، البروق» ، فإن هذه الشمس ستتحول عند كُثَيِّر عَزَّة إلى عُنصرٍ مُفاضَلٍ به ، أي أنه سيتحول من نائب عن المحبوبة إلى خَصْمٍ لها تُزْري به المُفاضَلَة ؛ قال[٤] :

---

(١) الديوان . ص١٤٥ .

(٢) يشترط في المعطوف والمعطوف عليه أن يتناظرا دلاليا وتركيبيا وإعرابيا وإلا اختل العطف .

(٣) الديوان . ص١٦٤ .

(٤) الديوان . ص١٥٤ .

لَوْ أَنَّ عَزَّةَ خَاصَمَتْ شَمْسَ الضُّحى
في الحُسْنِ عِنْدَ مُوَفَّقٍ لَقَضى لَها

فالمسألة إذن محسومة في فِكْرِ كُثَيِّر وفي التحويل اللساني الذي مارسه ، حيث لامُ التوكيد لا تَدَعُ مجالا للشك في قضاء كل ذي فكرٍ راجحٍ ونظرٍ سَديدٍ لعزة بتفوق حُسْنِها على حُسْنِ الشمس .

وما كان لهذه المحبوبة أن تُدْرِكَ هذا الرُّجْحان لو لم تكن مُنَعَّمَةً مَخْدومة كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، وهو ما أقره كُثير أيضا في قوله[1] :

مُنعَّمةٌ لمْ تَلْقَ بُؤْسَ مَعيشَةٍ
هِيَ الخُلْدُ في الدُّنْيا لِمَنْ يَسْتَفيدُها

وهو ما يجعل لهفة العشاق كاملة وأمانيهم قائمة دائما لأُنْسٍ مُستمرٍّ تُحْدِثُهُ هؤلاء المحبوبات ، غير أنها أقرب إلى الأماني المستحيلة ، ولذلك قال كثير[2] :

مِنَ الخَفِراتِ البِيضِ وَدَّ جَليسُها
إذا ما انْقَضَتْ أُحْدوثَةٌ لوْ تُعيدُها

أ. ٤- صورة القَدِّ والقوام

الْتَمَسَ الشعراء في المحبوبات صورة نموذجية تجمع بين التناسق والتميز الذي أدركوه في بعض المقومات التي أبرزناها ، فاستعذبوا الفَم ذَوقا أو تَفَرُّساً ، وصَرَعَتْهُمُ العيون الحُور فاستفاقوا على إبداعِ صُوَرٍ بديعة لهذه العيون ، وأغواهم الجِلد بنعومته وبَياضه فانتزعوا الشمس والبدر من مكانهما وأَوْكَلوا مهمة الإشراق إلى هؤلاء المحبوبات .

إلا أن إبداع الشعراء لم يتوقف عند هذا الحد ، وإنما تعداه لِيُصَوِّرَ قِوامَ المرأة

---

(١) الديوان . ص٧٤ .

(٢) نفسه . ص٧٤ .

في حديث شِعْرِيٍّ يُكَمِّلُ مشهد البهاء الذي تتمتع به نساؤهم ، مُركِّزين على إبراز الصفات الجسدية المادية المتعلقة بالطول والبَدانة والهَيَفِ ونُتُوءَةِ الصدر والْتِفاف الساق . . . . وهو ما جعلهم يقتحمون عالم الشعراء الإباحيِّين ، إذ لا فرق بينهم جميعا في وصف هذه المحاسن .

فهذا عنترة بن شداد العبسي ينقل صورة عبلة الرشيقة مستثمرا بعض الصور البلاغية المعَبِّرة عن حجم الرشاقة ؛ قال في أماكن متعددة من الديوان(١) :

١- مُرَنَّحَةُ الأَعْطاف مَهْضومَةُ الحْشا
مُنَعَّمَةُ الأَطْراف مائسَةُ القَدِّ

٢- مِنَ البِيضِ لا تَلْقاكَ إلاَّ مَصُونَةً
وَتَمْشي كَغُصْنِ الْبانِ بَيْنَ الوَلائِدِ

مُنَعَّمَةُ الأطْراف خَوْدٌ كأَنَّها
هلالٌ عَلى غُصْنٍ مِنَ الْبانِ مائِدِ

٣- عَرَبِيَّةٌ يَهْتَزُّ لِينُ قَوامِها
فَتَخالُهُ العُشَّاقُ رُمْحاً أَسْمَرا

٤- فِيهِنَّ هَيْفاءُ الْقَوام كَأَنَّها
فُلْكٌ مُشَرَّعَةٌ عَلى الأَمْواج

ركز عنترة في رسمه قِوامَ عبلة على عُنصُرَيْ الرشاقة والليونة المتأصلين في غصن البان ، وعلى الدقة والاستقامة المُجَسَّدَيْنِ في الرُّمح والفُلْك ، أما العنصر الثابت دائما فهو الهَيَفُ وضُمور الحَشا الذي أفصح عنه في بداية الأمثلة وختم به أيضا .

إن غُصن البان وجد أخيرا من يستعيره لإبراز صفة الطراوة والليونة ورشاقة القوام ، وتوظيفه كمشبَّه به في المثال الثاني إسقاطٌ صريح لهذه الصفات على

---

(١) الديوان . الصفحات ٢١٥-٢١٧-٢٢٨-٢٤٧ .

عبلة التي لا تغادرها صفات أخرى كالبياض والحسن .

بل إن الشاعر لم يَقْنَعْ بصورة غصن البان ، التي تَعاوَرَها الشعراء قبله واجْترَّها من جاء بعده ، فعمد إلى استعارة عنصرين آخرين ، أحدهما منسجم وطبيعة الشاعر الفارس الذي وجد في آليات الحرب مَرْتَعا لتصوير حسن المحبوبة أو مفعول حبها[١] ، أما الآخر فلا ندري وجه مقاربته للقوام (البيت الرابع) ، ربما كانت الاستقامة! .

إلا أن هذه المُشبَّهات بها سرعان ما تفقد كمال الصفة فيها لصالح عبلة حين يُقيم عنترةُ مُفاضَلَةً تميل كَفَّتُها إلى صالح المحبوبة ؛ قال متحدثا عن جماعة من النِّسوة من بينهن عبلة[٢] :

مُهَفْهَفات يَغارُ الْغُصْنُ حينَ يَرى
قُدودَها بَيْنَ مَيَّادٍ وَمُنْصَهِرِ

لا شك أن إحساس الغيرة لا يتولد إلا بالإحساس بالتخلف عند كل مقارنة ظاهرة أو خفية ، وقد أَنْسَنَ الشاعر الغصن لإعطاء هذا الحكم مشروعيته ، إذ لا يجوز التفاضل بين أمرين مختلفي الطبيعة إلا بتأويلٍ تُبَرِّرُه عناصر البيان .

وفي إطار الإثبات والنفي للصفة نفسها في المحبوبة ومكوناتها الطبيعية ، عَقَدَ مقارنة أخرى بين عبلة والبدر ، فقضى لنورها بالكمال وأنكر ذلك على البدر ، تماما كما حكم لها بالدَّلال والرشاقة ونفاهما عن غصن البان ، وهو ما يُستفاد من قوله[٣] :

فَما لِلْبَدْرِ إنْ أَسْفَرَتْ كَمالٌ
وَما لِلْغُصْنِ إنْ خَطَرَتْ قَوَامُ

لقد ظل عنترة رهينَ القِوام المُختزَلِ في الرشاقة واللطافة ، ولم يتعداه إلى

(١) سبق أن رأينا كيف استعار الشاعر السهام والأقواس لإبراز درجة فتك عيون المحبوبة بالمحب .

(٢) الديوان . ص٢٢٤ .

(٣) الديوان . ص٢٦٠ .

مكونات أخرى هي من صميم القَدِّ أيضا ، وهو ما تَنَبَّه له من جاء بعده من الشعراء ، إذ وسَّعوا من تصويرهم ليشمل النَّهْدَ والجِيدَ والبطن والساق والأرْداف ؛ قال جميل بن معمر مُؤَصِّلاً صورة غصن البان(١) :

صَيُودٌ كَغُصْنِ الْبانِ ما فَوْقَ حَقْوها
وَما تَحْتَهُ مِنْها نَقاً يَتَقَصَّفُ
مِنَ البِيضِ مِعْطارٌ يَزِيمُ لُبانَها
جُمَانٌ وَياقُوتٌ وَدُرٌّ مُؤَلَّفُ

إن ما فوق الخِصْرِ إلى أسفل النهد غُصْنُ بانٍ رشيق مهَفْهَف ، وما تحته اكتنازٌ والْتِفافٌ ، وهي ثقافة جمالية راسخة عند القدماء ، مُحَبَّبَةٌ في النساء ، ولن تكتمل الصورة إلا باستحضار الصدر وما يتمتع به من نهدين استحقا أن يُكَنَّى عنهما بالجُمَان والياقوت والدُّرِّ ، وكأن الشاعر لا يطمئن لمفعول كناية واحدة تنوب عن مرادفاتها ، وحده الجمع بين كل هذه العناصر كفيل بإنصاف صدر بثينة الناشئ الآسر .

ولن يقف جميل عند هذا الحد في رسم صورة القوام إذ سرعان ما يمتد الوصف لمكونات أخرى كما في قوله(٢) :

مَحْطوطَةُ الْمَتْنَيْنِ مُضْمَرَةُ الْحَشا
رَيَّا الرَّوَادِفِ خَلْقُها مَمْكُورُ

إن تقابل صفتين متضادتين في بثينة لم يُعِبْها ، بل زاد هذا التقابل من جمالها ، إذِ اكْتِنازُ أسفَلِها ودِقَّةُ بَطنها كان سببا في استقامة الظهر وتوازنه ، وهو المعنى نفسه الذي يُلِحُّ على الشاعر في هذين البيتين(٣) :

---

(١) الديوان . ص١٢٧ .

(٢) الديوان . ص٩٣ .

(٣) الديوان . ص٢١٨ .

هَـيْـفــاءُ مُـقْـبِلَةً عَــجْــزاءُ مُــدْبِرَةً
رَيا العــظام بِلا عَــيْب يُرى فــيــهَـا
مِنَ الأَوانِسِ مِكْـسَــــال مُـبَـتَّـلَة
خَـوْدٍ غَـذَّاها بِلينِ العَــيْشِ غَـاذيهـا

لقد شدد الشعراء على قِوام النساء فصنعوا التناسق من المُتآلِف والمُتخالف دون أن يُغْفِلوا الإشارة إلى عناصر خارجية كانت لها سُهْمَتُها في تمتيع هؤلاء المحبوبات بهذا الجمال ، وتتمثل أساسا في النعيم والبذخ الذي يجعلهن مخدومات بعيدات عن الشقاء الذي يؤثر حتما في صورة المرأة . وقد كنَّى جميل عن هذا النعيم بلفظة «مِكْسال» ولفظة «لِين العيش» وهما لفظتان تُكافئان لفظة «نَؤُوم الضحى» المشهورة في التقليد الشعري .

وفي معرض الكناية دائما تلوح صورة بثينة الهيفاء التي لا يُحْوِجُها خِصْرُها الأَهْيَفُ الضامر إلى الاستعانة بِنِطاقٍ مَا لتجميل صورتها وإخفاء ما قد يُعيبُ رَشاقَتها ، والسبب في ذلك عائد إلى ما يُفْهَمُ من الكناية المستَثْمَرة في الشطر الثاني من هذا البيت[1] :

مِنَ البِـيضِ لَمْ تَعْـقِـدْ نطاقًـا بِخِـصْـرِها
وَلَمْ يُرْخِ مَــتْنَيْــهـــا ارْتِكاضُ جَنينِ

إن سلامة بثينة من الحَمل وتبعاته متَّعها ببطن مُنْخَزِلٍ لا ارتخاء فيه ، إذِ الحَمل يُغَيِّرُ طبيعة البطن ويزيد من حجمه .

ولا تغيب صورة القد في شِعر المجنون ، كما لا تغيب العلاقة بينها وبين غصن البان القائمة على عنصر المشابهة ؛ قال مصورا رشاقة ليلى العامرية[2] :

وَيَهْـتَـزُّ مِنْ تَحْتِ الثِّـيـابِ قَـوامُـهـا
كَـمـا اهْتَـزَّ غُـصْنُ البـانِ وَالْفَنَنِ النَّضِـرِ

(١) الديوان . ص٢٠٨ .

(٢) الديوان . ص١٠٢ .

إن غصن البان مُعَضَّدٌ بالفَنَنِ النَّضِرِ/ الغُصن الغَضّ الطَّرير ، ومن هذا التضافر تتراءى صورة القوام الرشيق اللَّيِّن الذي يتحرك بمرونة شديدة تماما كما تتحرك الأغصان الطرية ، ويمكن أن نجعل عناصر هذه الصورة مدخلا للكشف عن معنىً مسكوتٍ عنه ، إذا ما تحدثنا بمفهوم الكناية ، إذ حَرَكَةُ الغصن والفَنَنِ الغَضِّ كناية عن حركة مُتثاقِلَة متناسقة تحيل على التبختر والدلال ، ولذلك فالصورة في تعالقها ما هي إلا تعالُقات لمعاني متعددة بعضها يُخْرِجُ إلى بعض .

ولا يبتعد المجنون كثيرا عن صورة غصن البان ، إذ يُعَوِّضُهُ بِعَصا الخَيْزُران ، فهما معا من طينة واحدة ، غير أن لوازم هذه العصا تختلف ، وهو ما يكشفه هذا البيت(١) :

أَلاَ إنَّما لَيْلى عَصا خَيْزُرانَة
إذا غَمَزُوها بالأَكُفِّ تَلِينُ

فالشطر الثاني من هذا البيت يكشف عن صورة أخرى تتجاوز الرشاقة المُسْتفادَة من العصا إلى اللُّيونة والرقة ، حتى إن لِلَّمْسِ بالأكف استجابةً ظاهرةً .

وباختلاف الموصوفات تختلف تقنية وآلية الوصف عند المجنون ، فَبِتَحَوُّلِهِ من الرشاقة إلى البَدانة كصفة مُحَبَّبَة في المرأة ، تتحول الهيمنة من التشبيه إلى الكناية التي تنتعش في هذه الصورة(٢) :

مِنَ الْبِيض كَوْماءُ العِظام كَأَنَّها
يُلاَثُ عَلى دِعْصٍ هَيَّال إزارُها

فَكَوْمَاءُ العِظامِ كناية على الْتِفافِ اللحم ووفْرَتِه دون تحديدٍ لمواضع هذا الالتفاف من الجسد ، إلا أن الشطر الثاني سيكشف عن أماكن بعينها من خلال كلمة «الدِّعْص» التي تعنى الكثيب ، وهي كناية عن الأرداف تحديدا ، فقد استعار هذه الصورة الطبيعة وأضاف إليها حركةً أخرى تُسْتفادُ من كلمة

(١) الديوان . ص٢٠٥ .

(٢) الديوان . ص١١١ .

«هَيَّال» أي انهيال الرمل بعضُه فوق بعض لتتضح هذه الصورة وتترسخ في ذهن المتلقي كما أراد الشاعر لها ، بل إن لفظة «الإزار» المُلْتَفِّ على هذه الأرداف تُبْرِزُ الصورة أكثر . إنها صورة تجعلنا نستحضر مشهد المرأة الجذَّابة الأنيقة والمثيرة بتكوينها وبلباسها ، وهكذا يُقدِّمُ المجنون عنصرا جماليا آخر يُضاف إلى باقي العناصر التكوينية في بنية الجسد ، وهو الزِّيُّ ، ونحن نعلم أي دور يقوم به هذا المُكون في صُنع الجمالية . وفي ديوان قيس بنِ ذَريح تتآلف الكناية والتشبيه ليصنعا صورة مُدْهِشَةً لِلُبْنَى ، صورة تقوم على تآلُفِ المُتَخالِفات والجمع بين أعناق المُتَنافِرات ؛ قال[1] :

إذا ما مَشَتْ شِبْراً مِنَ الأرْضِ أَرْجَفَتْ
مِنَ الْبَهْرِ حتَّى ما تَزيدُ عَلى شِبْرِ
لَهَا كَفَلٌ يَرْتَجُّ مِنها إذا مَشَتْ
وَمَتْنٌ كَغُصْنِ البانِ مُضْطَمِرُ الخَصْرِ

قد تُخِلُّ المبالغة التي لجأ إليها الشاعر بشرط المُناسَبَةِ المُفْتَرَضِ تَوَفُّرُهُ لسلامة المعنى الشعري[2] ، إلا أنها تزيد من وضوح الصورة ، فانقطاع النَّفَسِ بسبب الحركة القصيرة «الشِّبْرِ» كناية على البدانة ، وهو ما يؤكده الشطر الأول من البيت الثاني الذي يُضْمِرُ صورة مماثلة لأرْدافِ لُبْنى ، غير أن الشطر الثاني من البيت نفسه يعطى صورة مناقضة لصورة البدانة واكتناز الأرداف ، وهي صورة الرشاقة التي جَلَبَتْ غُصْنَ البان لإبرازها .

إن مجاورة البدانة للرشاقة من الأمور الاستثنائية في طبيعة البِنْيَةِ الجسدية للإنسان ، غير أنها قاعدة عند محبوبات الشعراء ، وهذه المُجاوَرَةُ لا تتجاوز إلى التداخل والتَّماهي ، وإنما تظل في حدود معلومة ، فالاكْتنازُ أسفلَ الخِصْر والرشاقَةُ أعلاهُ ، ومتى لم يُحْتَرَمْ هذا التَّمَوْضُعُ فُقِدَتْ جَمالية هذه المُجاوَرة .

---

(١) الديوان . ص٣٩ .

(٢) الشِّبْر أقل من الخطوة ؛ فلا يستقيم المشي إلا بخطوات ، فكيف بشِبر؟

لقد انتهت هذه الصور جميعها إلى المتأخرين من العذريين ، وتحديدا كُثير عَزَّة الذي عمد إلى اختزالها مع الحرص على عدم إضاعة جماليتها بإهمال بعض أركانها ، وهو ما جعل التشبيه يتوارى حيث الكناية الملائمة للاختزال ، وهي كنايات تُخْفِي خلفها صورة الرشاقة المُوَزَّعَة بين الخَصْرِ الدقيق الأَهْيَفِ «هَضْمُ الحَشا» ، والتبختر والتُّؤَدَة في المِشْيَةِ «رَوْدُ المَطا بَخْتَرِيَّة» ، وكل ذلك أُضيفَ إلى ملابس اخْتِيرتْ بعنايةٍ فائقة لِتُناسبَ هذا المتاعَ الطبيعِيَّ ؛ قال كُثير مصورا هذا التلاؤم بين مقومات الجسد وجمالية اللباس(١) :

هَضِيمُ الحَشا رَوْدُ المَطا بَخْتَرِيَّةٌ
جَميلٌ عَلَيْها الأَتْحَمِيُّ المُنَشَّبُ

وهكذا يُفصح كُثير عما كَنَّى عنه المجنون في شطر بيته : «ويَهْتَزُّ مِنْ تَحْتِ الثِّيابِ قِوامُها . . .» ، ويكني عما أفصح عنه كل الشعراء «ذِكْرُ غصن البان صريحا» .

بينما ظل مخلصا لصورة الكِساء ، فقد سبقه إلى ذلك كل من جميل بن معمر والمجنون في أبيات ذكرناها في سياق هذا التحليل ، وهو ما يؤكده في قوله(٢) :

مُنَعَّمَةٌ ، أمَّا مَلاَثُ نطاقِها
فَجَلْدٌ وأمَّا الخَصْرُ مِنْها فَأَهْيَفُ

والواقع أن هذه الصور التي أبرزها العذريون يمكن تَلَمُّسُ تفاصيلها في شِعر من سبقوهم كالمرقش الأكبر الذي أَوْمَى إلى كَثير من عناصر هذه الصور بتركيز شديد في قوله(٣) :

(١) الديوان . ص٢٨ .

(٢) الديوان . ص١٢١ .

(٣) الديوان . ص٥٩ .

دِقــاقُ الخُـــصــورِ لمْ تُعَــفَّــرْ قُــرونُهــا
لِشَــجْـوِ ولَـمْ يَـحْـضُــرْنَ حِــمَى المَزالِفِ
نَـواعِــــمُ ، أَبْـكـارٌ ، سَــرائِـــرُ ، بُـــدَّنُ
حِـــســانُ الوُجـوهِ ، لَيِّـــناتُ السَّـوالِـف

أ. ٥- تركيب

أ. ٥-١- صورة مركبة للجمال

ما معنى أن تتمتع المرأة بمقومات الجمال إذا لم تكن هذه المقومات على جانب كبير من التناسق والتناغم؟ .

لقد وعى الشعراء حاجة كل الموصوفات الجميلة في تركيبة المرأة إلى الالْتِئَام ، فالعيون السُّودُ أو الفم الفاتن أو الشَّعر الفاحِمُ . . . لا قيمة لهم وسط بنية جسدية مختلة تُطيح بجمال هذه العناصر ، ولذلك التفت الشعراء إلى محبوباتهم فالتمسوا فيهن جسدا مثاليا ينهض على حُسْنِ المكونات وتناسقها ، ولذلك يلتقي القارئ بصور مُرَكَّبَةٍ تتشكل من كل الأعضاء دون إغفال لأحدها ، وعند كل الشعراء الذين أثبتنا لهم صورا جزئية تختص بالفم أو الجفون أو الصدر أو الشَّعر ، وهنا تجد الصور الشعرية أيضا تناغمها حيث يتداخل التشبيه والكناية والاستعارة بشكل أقوى نظرا لتعدد الموصوفات وتداخلها ، فحاجة أعضاء المرأة إلى بعضها البعض توازيها حاجة الصور الشعرية للتكامل فيما بينها .

ولأن وصف جسد المرأة يُسْقِط أهم الحدود الفاصلة بين العُذرية والإباحية ، فلا ضَيْرَ أن يُكافِئَ جَسَدُ عُنَيْزَة وفاطمة عند امرئ القيس جسدَ عَبْلة عند عنترة ، وجسدَ بُثَيْنة وليلى عند جميل والمجنون ، ولا ضَيْرَ أيضا أن نقف عند هذا التناسق الجسدي المُصَوَّرِ شِعْرا عند العُذريين ، لكن بعد أن نُؤَصِّلَهُ عند من سبقهم إليه ، وأقصد بذلك قول امرئ القيس في ديوانه[١] :

---

(١) الديوان . الصفحات ٣٧-٣٨-٣٩-٤٠ .

مُـهَـفْـهَـفَـةٌ بَـيْـضَـاءُ ، غَـيْـرُ مُـفَـاضَـةٍ
تَرَائِــبُـهـا مَصْـقـولَةٌ كـالسَّـجَـنْجَـلِ
كَــبِكْــرِ الْـمُـقـاناة الْـبَــيـاضِ بِـصُفْـرة
غَــذَّاها نَمِــيـرُ الْـمـاءِ غَـيْــرِ الُمحَلَّــلِ
تَـصُــدُّ وتُـبْـدِي عَــنْ أسيـلٍ وتَتَّــقـي
بِناظِــرة مِــنْ وَحْشِ وَجْــرَةَ مُطْـــفِــلِ
وَفَـــرْعٍ يَـزِيـنُ الْمـتْــنَ أَسْـــوَدَ فَـاحِـــمٍ
أَثِــيـثٍ كَـقِــنْـو النَّخْلَـةِ الُمتَعَـثْكِــــلِ
وَجِــيـدٍ كـجِـيـدِ الرِّئْـمِ لـيْسَ بِفَـاحِـشٍ
إذا هِـــيَ نَـصَّــتْــهُ وَلاَ بِــمُـعَــطَّــلِ
غَــدَائـرُهُ مُـسْـتَـشْــزِراتٌ إلـى الْـعُــلا
تَضِلُّ العِــقَـاصُ مِن مُـثَنًّى وَمُـرْسَـــلِ
وَكَــشْحٍ لَـطِـيفٍ كـالجَـديلِ مُخَـصَّــرٍ
وَســاقٍ كَـأُنْـبـوبِ السَّـقْـيِ الْــمُـذَلَّـلِ
وتُضْـحِي فَـتيتَ المِسْكِ فَـوقَ فِراشِــهـا
نَؤُومُ الضُّــحى لَمْ تَنْتَطِـقْ عَـنْ تَفَـضُّلِ
وَتَعْــطُو بِرَخْــصٍ غَــيْـرَ شَـثْــنٍ كَـأَنَّـهُ
أَســارِيعُ ظَـبْـــيٍ أَوْ مَـسـاوِيكُ إسْـحِـلِ
تُضِــيءُ الظَّــلامَ بِالعِــشـاءِ كَــأنَّــهـا
مَنـــــارَةُ مُــــمْــسَى راهِـبٍ مُتَبَـتِّلِ

تناول امرؤ القيس ثمانية موصوفات بالوصف الدقيق وهي : الخِصر ، التَّرائِبُ ، الخد ، العين ، الجيد ، الشَّعر ، الساق والأنامل ، وكلها جاءت في سياق العطف لترسم لوحة متكاملة لا يُدرِكها القارئ إلا بتحليل عناصر الصورة الشعرية المستَثْمَرة لإبراز جمالية هذا التصوير ، وهي صور يُوَجِّهُها التشبيه المُتَدَرِّجُ من المستوى البسيط إلى المُرَكَّبِ بناء على تَشَعُّبِ الموصوفات وتَوالُدِ

الصور الجزئية داخل صورة كبيرة مُؤَطِّرَةٍ ، ويمكن تَلَمُّسُ هذا التركيب على مستوى الصورة في البيتين الأولين حيث إبراز اللون الصافي للمحبوبة أَحْوَجَ إلى مُشَبَّهَيْنِ «السَّجَنْجَل وبِكْرُ المُقاناة» ، وسيأخذ هذا التركيب منحى آخر في البيتين الخامس والسادس حين سيوسع الشاعر من صورة المشبَّه به لترسيخ صورة المشَبَّه «الشَّعر» ، فكثافة الشَّعر أَوْحَتْ للشاعر برسم صور متعددة له تَمْتَحُ من دقائق تعامل المرأة مع شَعْرها شَدّاً وإِرْسالا .

ومع هذا التعدد في الموصوفات لم يَسْتَوْفِ امرؤ القيس شَرْطَ الكمال في وصف مقومات المرأة في هذه المقطوعة ، وهو ما جعله يخصص حيزا إضافيا يستدرك فيه ما فاته لإكمال الرسم ؛ قال في مقطوعة أخرى متحدثا هذه المرة بصيغة الجمع(١) :

نُفُجُ الحَقائِبِ ، سَوْقُها مَمْكورَةً ، وَعَوازِب رُكْبَاتُها دُرْدُ
وكِعَابُها مَسْروقَةٌ ، وَدَرِيمَةٌ أَقْدَامُها ، وَتَكادُ لا تَبْدو
وفَواتِرُ أَبْصارُها ، وَبَواهِرُ أعْجازُها ، وَكَذاكَ ما أَشْدُو
وَخُصورُها مَحْنُوَّةٌ ، وَمُتُونُها مَحْطُوطةٌ ، وَبُطونُها مُلْدُ
وفُروعُها سَبْغِيَّةٌ ، وأُنُوفُها شَرْعِيَّةٌ ، وَثُدِيُّها نَهْدُ
وخُدُودُها مَصْقولَةٌ ، وعُيونُها مَكْحولَةٌ ، وَشِفاهُها رُبْدُ

(١) الديوان . ص١١٧-١١٨ .

يَسْـبـينَني بِعَـوَارِضَ مَـصْـقُـولَـــة
كَــالْبَـــرْقِ رَجَّعَ وسْــطَهُ الـرَّعْـــدُ

هكذا تجد صورة الفم والقدم والنهد والأرداف والشفاه مكانا لها إلى جانب الموصوفات الأخرى ، غير أن تقنية التصوير تغيرت حين لجأ الشاعر إلى تحويل مِقْود التوجيه من التشبيه إلى الكناية بمفهومها الواسع .

وسيحاول عنترة التقاط أجزاء صورة عبلة المتناثرة في ديوانه ليقدمها كاملة غيْـرَ منقـوصة ، إلا أنه لم يُدْرِكْ هذا المُبْـتَـغَى كمـا أدركه امـرؤ القـيس إلا في مقطوعتين منفصلتين ؛ قال في إحداهما(١) :

خَطَرَتْ فَـقُلْتُ : قَـضـيب بان حَـرَّكَتْ
أَعْطافَــهُ بَعْـــــدَ الجَنوبِ صَـــبَــاءُ
وَرَنَتْ فَـــقُـلتُ : غَــزالَـةٌ مـــــذْعـــورَةٌ
قَــدْ رَاعَـــهــا وَسْـــطَ الفَـــلاَةِ بَلاَءُ
وَبَدَتْ فــقـلتُ : البــدْرُ لَــيْلَةَ تَمِّــه
قَـدْ قَلَّــــدَتْهُ نُجـومَـهَـا الْـجَـوْزاءُ
بَسَــمَتْ فــلاحَ ضِـيــاءُ لُؤْلـئِ ثَغْــرِ ها
فِــــيــه لِداءِ العــاشِــقينَ شِــفــاءُ

وقال في أخرى(٢) :

أَغَنُّ ، مَليحُ الدَّلِّ ، أَحْـــوَرُ ، أَكْـــحَـلُ
أَزَجُّ ، نَقـِّي الخَـدِّ ، أَبْـــــلَـجُ ، أَدْعَجُ
لَـهُ حَـــاجِبٌ كَـــالنُّون فَــوْقَ جُــفُـونه
وَثَغْـرٌ كَـزَهْـــرِ الأُقْــحُـوَانِ مُـفَـلَّـجُ

---

(١) الديوان . ص١٩٤ .

(٢) الديوان . ص٤٢ .

وَرِدْفٌ لَهُ ثِقْـلٌ وَقَـدٌّ مُـــهَـــفْـــهَــفٌ
وَخَـــــدٌّ بِـهِ وَرْدٌ وَسَــاقٌ خَـــــــدَلَّـجُ
وَبـطْـــنٌ كَـطَيِّ السَّـابِرِيَّةِ لَـــيِّـــنٌ
أَقَبُّ لَطِيـفٌ ضَـامِــرُ الْكَشْحِ أَنْــعَجُ

إن اشتغال الاستعارة بشكل كبير في أبيات عنترة لِبناء المعنى الشعري وإظهارِ جمالية الصورة المقصودة من قِبَلِ الشاعر لتقريرها في ذهن المتلقي سيحتاج في مرحلة لاحقة عن الجاهلية إلى صور بيانية أخرى تستوعب امتداد الصورة وتَشَعُّبَها ، وبذلك ستُجاوِر الكناية التشبيه والاستعارة كما هو الشأن في قول جميل بن معمر(١) :

حَلَّتْ بُثَـيْـنَـةُ مِـنْ قلْبي بِـمَـنْـزِلَةٍ
بَيْنَ الجَْـوانِحِ لمْ يَنْـزِلْ بِهـا أَحَـدُ
صَـادَتْ فُـؤادي بِعَـيْـنَـيْـهَـا وَمُـبْـتَـسَم
كَـأَنَّـهُ حِـينَ أَبْـدَتْهُ لَـنا بَـرَدُ
وَجِـيدُ أدْمـاء تَـحْـنـو إِلى رَشَـإٍ
أَغَـنٍّ لَـمْ يَـتْـبَـعْـهـا مِـثْلَهُ وَلَـدُ
رَجْـراجَـةٌ رَخْـصَـةُ الأَطْراف ناعِـمَـةٌ
تَكادُ مِنْ بُدْنِهـا في الْبَـيْت تَنْخَـضِـدُ
خَـدْلٌ مُـخَـلْخَـلُهـا وَعْـثٌ مُـؤَزَّرُهـا
هَيْـفَـاءُ لَمْ يُغَـذِّها بُؤْسٌ ولا وَبَـدُ
هَـيـفـاءُ مُـقـبِـلةً عَـجْـزاءُ مُـدْبِـرةً
تَـمَّـتْ فَلَـيْس يُـرى فـي خَلْـقِـهـا أَوَدُ

لقد أشَّرَ البَيْتان الأَوَّلانِ على صورة شعرية قائمة على التشبيه المُعَضَّد بالاستعارة في البيت الثالث الذي يُعَدُّ شطره الثاني مُؤَشِّراً على تَحَوُّلٍ في

(١) الديوان . ص٥٨-٥٩ .

العلاقة بين عناصر الصورة من المشابَهَةِ إلى المُجاوَرَة ، حيث ستفتح لفظة «أَغَنّ» الباب أمام الكناية لِتُعَوِّضَ التشبيهات في باقي الأبيات ، وكلها تتجه نحو إبراز صورة البدانة التي تمتاز بها بُثَيْنَة .

إن تركيز كل الشعراء على البدانة في المرأة كميزة وصفة جمالية قد يبدو متناقضا مع تركيزهِمْ على صورة الرشاقة أيضا . والواقع أن إدراك الصورة في بُعْدِها الشُّمولي سَيُلْغي هذا التناقض ، فالبدانة تكون مُعِيبَةً عندما يَخْتَلُّ شرط الطول في المرأة ، وهو شرط لم يكن ليغيب عن أذهان الشعراء حيث حبهم الاعتدالَ طَبْعٌ مَرْكوزٌ في ذائقتهم .

وفي إطار إبراز صورة التناسق دائما نلتقي بمزيد من النماذج الشعرية التي تكشف عن إدراكِ جميلِ القيمة الجمالية لهذا التناسق . نضع أمام القارئ هذه المُدَوَّنة ليتأمل ما فيها من صورٍ بديعة(١) :

١- فَما ظَبْيَةٌ أَدْماءُ لاحِقَةُ الحَشا
بِصَحْراءَ قَوٍّ أَفْرَدَتْها ظِباؤُها
بِأحْسَنَ مِنْها مُقْلَةً ومُقَلَّداً
إذا جُلِيَتْ لا يُسْتطاعُ اجْتِلاؤُها
وتَبْسِمُ عنْ غُرٍّ عِذابٍ كَأَنَّها
أَقاحٍ حَكَتْها يَوْمَ دَجْنٍ سَماؤُها
إذا انْدَفَعَتْ تَمْشي الهُوَيْنا كَأنَّها
قَناةٌ تَعَلَّتْ لينُها واسْتِواؤُها
إذا قَعَدَتْ في البَيْتِ يُشْرِقُ بَيْتُها
وإنْ بَرزَتْ يَزْدادُ حُسْناً فِناؤُها
قَطوفٌ أَلُوفٌ لِلْحِجالِ يَزينُها
مع الدَّلِّ مِنْها جِسْمُها وحَياؤُها

---

(١) الديوان . الصفحات ١٨- ٢٥- ٢٦- ١٢٢ .

٢- كُـلِفْـتُ بِحَـمَّـاءِ المَـدامع طَـفْـلــــــة
حَـبــــــــيبٌ إلَيْنا قُـــرْبُهـــا لَوْ تُناصِفُ
مِـــنَ اللَّـفِّ أَفْـخاذاً إذا مـا تَـــــقَـلَّـبَـــتْ
مِـــنَ اللَّيْل وَهْـــناً أَثْقَـــلَتْــــهــــا الرَّوادِفُ
قَطُوفُ الخُطا عِنْدَ الضُّـحى عَـبْلَةُ الشَّـوى
إذا اسْـتَـعْـجَلَ المَشْيَ العِـجـالُ النَّحـائِفُ
أَنَاةٌ كـــأنَّ الـــرِّيــقَ مِـــنْـــهـــا مُــــدامَـــةٌ
بُعَـــيْـــدَ الـــكَرى أوْ ذَافَـــهُ المِسْكُ ذَائِفُ

٣- تَرْنو بِعَـيْـنَـيْ مَـهـاة أقْصَـدَتْ بِـهـمـا
قَلْبي عَـــــشِـيَّـةَ تَرْمِـينِي وَأَرْمِـيـــــهــا
هَـيـفـاءُ مـقـبـلـةً عَـجْـزاءُ مُـدْبِـرةً
رَيَّـا العــظام بلا عَـيْب يُرى فـــيـــهـــا
مِـــــنَ الأَوَانِـس مِـكْـسَـالٌ مُـبَـتَّـلَـةٌ
خَـــوْدٌ غَـــذَّاها بِلينِ العَـــيْشِ غـــاذِيــهـــا

إذا كـانت كل الصُّـور مُـحَلَّلةً سَلَفا ، فـإن مـا يهـمنا الوقـوف عنده في هذه النمـاذج تلك الكناية اللطيفة التي تَوَسَّلَ بها جميل لإظهار بثينة في الصورة اللائقة بها ، التي تستجيب لذائقة الإنسان العربي ، خصوصا صورة المرأة المخدومة التي يُعْفيها الآخرون من مشقة الأشغال فتظل نَضيرةً جميلة ، وهو ما ينعكس على جسمها فَبقيتْ ، أيضا ، مُعافاة سليمة ، وربما ظهر ذلك في بَدانتها ، وهو ما عبر عنه جميل بلفظة «مِكْسال» وبعبارة «قَطوف الخُطا» ، وهي كناية جاءت في سياق المُقابَلَةِ التي لجأ إليها الشاعر للمقارنة بين المحبوبة البدينة والنساء الأخريات النحيفات ، ومقياس ذلك سُرْعَةُ أو بُطْءُ الحركة .

وسيختم مجنون ليلى مشهد التصوير بجملة من الأشعار أغلبها جاء في

معرض مفاضلته بين ليلى وعناصر الكون كقوله[١] :

أَنِيــري مَكـــانَ الْبَـــدْرِ إِنْ أَفَـلَ الْبَـــدْرَ
وَقُومي مَقامَ الَّشْـمسِ مَا اسْـتَـأْخَرَ الْفَجْرُ
فَـفِـيكِ مِنَ الشَّـمـسِ المُنيـرَةِ ضَـوْؤُهـا
ولَيْــــسَ لَهـا منـكِ التَّـبَسُّمُ والثَّـغْـــرُ
بَلَى لَكِ نُـــورُ الشَّـمْـسِ وَالْبَــدْرِ كُلُّـــهُ
وَلاَ حَـمَــلَتْ عَـيْنَيْكِ شَـمْسٌ وَلا بــدْرُ
لَكِ الشَّـــقَــةُ الَّلأْلاَءُ وَالْـبَــدْرُ طـالِـعٌ
ولَيْسَ لـهَـا مــِنْــكِ التَّـرَائبُ والنَّحْــرُ
وَمِنْ أَيْنَ لِلشَّـمْسِ المُنيـرَةِ بِالضُّـحَـى
بِــمَكْحُولَةِ الْعَيْـــنَيْنْ في طَرْفِـها فَـتْـرُ
وَأَنَّى لَهـــا مِنْ دَلِّ لَـــيْلــى إِذَا انْـثَـنَتْ
بِعَـيْنَيْ مَـهـاةِ الرَّمْلِ قَـدْ مَـسَّــها الذُّعْـرُ
تبَـسَّـمُ لـيْلـــى عـــنْ ثَـنَايا كَـأَنَّها
أَقَــاحٍ بِجَـــرْعَــاءَ المُرَاضِــــــينَ أوْ دُرُّ
مُـــنَعَّــمــةٌ لَـو بَأَشَـرَ الــذَّرَّ جِلْــدَهــا
لأَثَّـرَ مِنْــــــها في مَـدَارِجِـهـا الـــذَّرُّ
إِذا أَقْـبَـلَـتْ تَمْـشـي تَـقَــارَبَ خَطْوُهـا
إِلـى الأَقْـرَبِ الأَدْنَى تَـقَـسَّـمَـهَا الْبُـهْـرُ
مَـرِيــضَـةُ أَثْـنـــاءَ الــــتَّـعَــطُّفِ إِنَّهـا
تَخَـافُ على الأَرْدافِ يُثْـلِـمُـهـا الخُـصْـرُ

إن الفم والتبسم ، والعين والفَتْرُ ، والتَّرائبُ والنَّحْرُ ، والدَّلال والغُنْجُ قِيَمٌ إضافية تُرَجِّحُ كفة ليلى التي تَفْضُلُ الشمس والبدر باشتمالها على ما يشتملان

---

(١) الديوان . ص١٠٠-١٠١ .

عليه ، وبامتلاكها ما لم يَقْتَدِرا على امتلاكه ، فقدرة ليلى على محاكاة الشمس والبدر في طبيعتهما يصبح عنصرَ إِعْجازٍ لهما لأ نهما لا يستطيعان مُحاكاة ليلى في متاعها الطبيعي ، بل إنها تَبُزُّهُما في إشراقهما ، وهو ما يؤشر عليه البيت الأول من هذه المقطوعة التي يُنْهيها المجنون بإبراز مفاتن ليلى الجسدية ؛ قال(١) :

مُنَعَّــمَــةٌ لَــوْ قَـــابَلَ الْــبَـــدْرَ وَجْـــهُـــهَـــا
لَـكَانَ لَـهُ فَـــضْــلٌ مُــبِـــيــنٌ عَـلى الْبَـــدْرِ
هِــلالِــيَّــةُ الأَعْــلى مُـطَــلَّـخَـــةُ الـذُّرا
مُــرَجْــرَجَــةُ السُّــفْلى مُــهَــفْــهَــفَــةُ الْخَـصْــرِ
مُــبَــتَّــلَةٌ هَيْـفَـاُءُ مَـهْـضُـومَـةُ الْحَـشـا
مُــوَرَّدَةُ الْخَــدَّيْــنِ وَاضِـــحَـــةُ الثَّـــغْــرِ
خَـدَلَّجَـةُ السَّــاقَـيْنِ بَـضٌّ بَضِـيـضَـةٌ
مُـفَـلَّـجَـةّ الأَنْيـابِ مَـصْـقُـولَةُ الْعُـمْـرِ

ويزيد في تفصيل الصورة أكثر حين يتدرج في وصف ليلى وفق ثُلاثِياتٍ لكل منها جماليتها الخاصة ؛ قال(٢) :

لَيــالِي أَصْــبـو بِالعَـشِيِّ وبالضُّــحــى
إلى خُرَّدٍ لَيْسَتْ بِسُـــــودٍ ولا عُـصْلِ
مُنَعَّــمَــةِ الأَطْــرافِ هــيَــفٍ بُطونُهــا
كَواعبَ تَمْشي مِشْيَةَ الخَيْلِ في الْوَحَلِ
وَأَعْناقُـــهـــا أَعْنــاقُ غِــزْلانِ رَمْـــلَــةٍ
وَأَعْــيُــنُهــا مِــنْ أعْيُـنِ البَقَـــرِ النُّجْلِ

(١) الديوان . ص١١٩ .

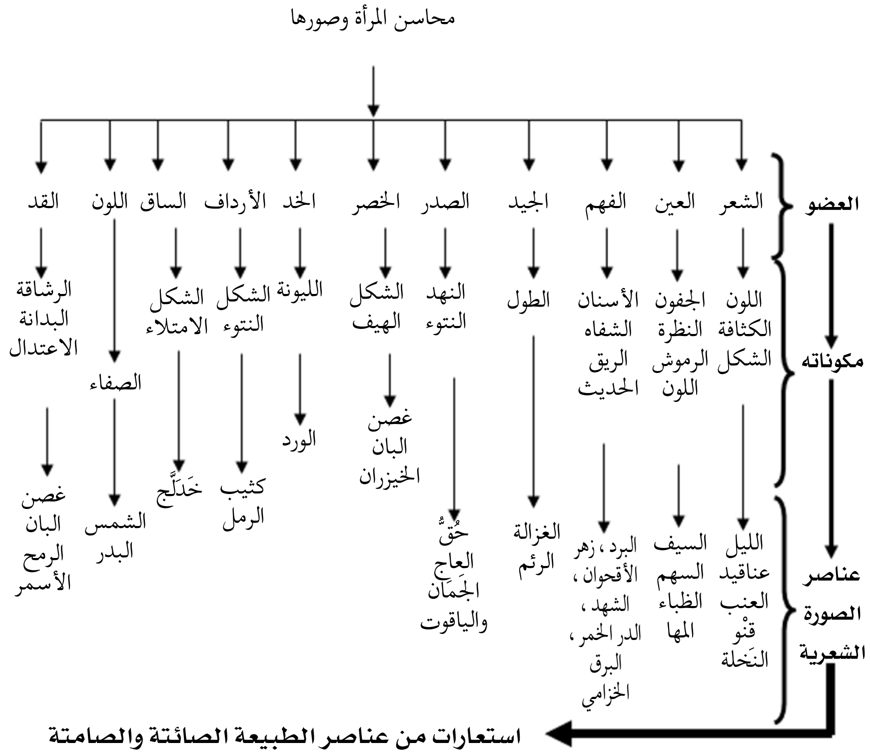
(٢) الديوان . ص١٨٠ .

وَأَثْــلاثُهـا السُّــفْــلى بُرادِي سَــاحِلٍ
وَأَثْلاثُها الوُسْطى كَـثِـيـبٌ مِـنَ الرَّمْـلِ
وَأَثْلاثُــهـا الْعُـلْـيـا كَـأَنَّ فُـروعَــهـا
عَناقِـيـدُ تُـغَـذَّى بِـالـدِّهـانِ وَبِالغُـسْـلِ
وَتَرْمي فَــتَــصْطادُ الْقُلُوبَ عُــيُــونُـهـا
وَأَطْرافُـها مَـا تُحْـسِـنُ الرَّمْــيَ بِالـنَّبْـلِ

خلاصة الأمر أن الشعراء عَمَدوا إلى لأْمِ صورة المحبوبات دون اجْتِزاءٍ بعدما نَثَروها في قصائدهم شَظَايا تُحْوِجُ القارئ إلَى تجميعها ، وهو ما قمنا به بعد تتبعها في مختلف المقامات داخل قصائد هؤلاء الشعراء .

أما الصورة الشعرية المرادفة لصورة المرأة فقد ظَلَّتْ عَميقة مُعَقَّدَةً يصعب أحيانا التمييز في مستوياتها ، ويستحيل في أحيان أخرى نظرا لِتَعَلُّقِ عناصرها ببعضها البعض . وكعادة الشعراء القُدامى ، في مختلف الأغراض ، كانت الطبيعة سَقَّاءً كريما لهم ، إذ أَسْقَطوا كل ما بإمكانه خِدمة المعاني الشعرية المُجَسِّدَةِ لجمال النساء .

وفي ترسيمة مُفصلة يمكن رصد أهم مكونات المرأة الجسدية والروحية التي خصها الشعراء بالوصف ، ورصد مصادر الصورة الشعرية المُعَبِّرَةِ عن هذه المحاسن :



أ. ٥-٢- صورة الحبيبة البخيلة

إذا كان الشق الأول من التركيب مُنَاسَبَةً لتجميع صورة المرأة المُتَشَظِّيَّةِ في أشعار الشعراء لِتَبْدو أكثر جمالا ، فإن الشق الثاني منه سيكون مُؤَشِّرا على نهاية الحديث عن هذه الصورة المُشْرِقة ، ومُؤشِّرا على بدايةِ تَلَمُّسِ صورةِ الشُّعراء .

وتخصيص هذا الجزءِ من التركيب لإبراز صورة البُخْلِ في المعشوقة جاء انسجاما وهَيْمنَةِ هذه الخِصْلة في كل حديث عن علاقة العُذْريّين بمحبوباتهم ، ولأنه أَنْسَبُ مدخلٍ لتحويل التحليل إلى وِجْهَةٍ أخرى غير مُفارقَةٍ للوِجْهة الأولى وإنما مُكَمِّلَة لها ، فَبُخْلُ الحبيبة كان مَصدَرَ الشكوى من كل الشعراء ، وهو أول طريق للمِحَنِ المتعددة التي كابدها هؤلاء ، والتي تُمَيِّزُ صورتهم في قصائدهم .

ولا يُعَدُّ البخل عند المرأة مذموما لأنه يتجاوز المعنى المادي المرتبط بالعطايا المادية إلى معاني أخلاقية مرتبطة بالعِفَّةِ والحَصان ، وبذلك فكل حديث من الشعراء عن البخل كَخصْلَة نسْوية إنما هو مَدْحٌ وإِكبار لها لأن طبيعة المرأة تقتضي تَخَلُّقَها بهذه الشِّيمة ؛ قال ذو الرمة[1] :

وَمــا الفَــقْــرُ أزْرى عِنْدهُنَّ بِوصْلنا
وَلَكِنْ جَــرَتْ أخْـلاقُــهُنَّ على البُـخْلِ

إن نَفْيَ مُوجِباتِ البخل في الرجل لا يبرر تخلي المرأة عن حَصانها ، فما الفقر والغنى بحاسمين للنوال أو المَنْعِ ، وإنما للعفة حُكْمُها . وفي المعنى نفسه قال كُثير[2] :

بَـخِـلْتِ فَكانَ البُـخْلُ منْك سَـجِـيَّـةً
فَلَيْــتَك ذُو لَوْنَيْنِ يُعْطي وَيَمْـنَعُ
فَـيـا قَلْـبِ كُنْ عَنْهـا صَـبـورًا فَـإِنَّهـا
يُشَـيِّـعُـهـا بالصَّـبْـرِ قَلْبٌ مُـشَـيَّعُ
وَإِنِّي عَلى ذاكَ التَّــجَــلُّدِ إنَّـــني
مُـســرٌّ هُيـام يَسْـتَـبِلُّ وَيَـــرْدَعُ

يعلم كُثَيِّر أن التمني الذي أفصح عنه في الشطر الثاني من البيت الأول مستحيلُ التَّحَقُّقِ ، فالاحتمال المُراهَنُ عليه مسبوق بحقيقة ثابتة لا تتغير ما دامت سَجِيَّةً وطَبْعاً مُرَكَّبا ، ولذلك أرْدَفَ هذا التمني ببيتين فيهما الكثير من العزاء للقلب الميت «مُشَيَّع» جراء عدم استجابة عزة . وتبدو هذه الجفوة بين الشاعر والمحبوبة من جهة ، وبينه وبين قلبه من جهة أخرى ، من خلال طبيعة الأساليب البلاغية الموظَّفة ، فقد استثمر أداة النداء التي تفيد البُعْدَ لمخاطبة قلبه القريب مكانيا وذلك لإبراز عدم مُطاوَعَته له ، ولإبراز حالة الفقد التي يعيشها ،

(١) الديوان . ص٥٨ .

(٢) الديوان . ص١١١ .

حتى إن أسلوب الأمر الذي يفيد الالتماس يجد صداه في الشطر الثاني من البيت الثالث ، حيث المِحْنَةُ كاملة ، فلا جدوى من زجر هذا القلب ، فلا طواعية تُرْجى منه .

وأمام هذا العصيان لم يَبْقَ أمام كُثَيِّر إلا الاستسلام للمناجاة كما في قوله(١) :

فَإِنْ تَبْذُلي لي مِنْك يوما مَوَدَّةً
فَقِدْماً صَنَعْت القَرْضَ عِنْدَ بَذولِ
وإِنْ تَبْخَلي يَا لَيْلَ عَنِّي فَإِنَّني
تُوَكِّلُني نَفْسي بكُلِّ بَخِيلِ

إن وضعاً بهذا السوء لا يمكن تجاوزه عند العشاق إلا بترويض النفس على تَمَثُّلِ سلوكات ليست من طبعها ، وخلق علاقات أخرى تُعدُّ استثناءً لدى الشعراء المُغْرمين الذين تهفو أنفسهم إلى الوَصْلِ ، ولذلك نرى كُثيرا يؤسس لقاعدة أخرى في قوله(٢) :

أَرانِي وَلاَ كُفْرانَ لِلَّه ، إِنَّما
أُواخِي مِنَ الأَقْوامِ كُلَّ بَخيلٍ

وقد فتح هذا السلوك حوارا طريفا بين الشعراء ومحبوباتهم ، مادته الدَّيْن والقضاء ؛ قال كُثير طالبا قضاء دَيْنه المستودَع لدى عزة(٣) :

أَقولُ لَها : عُزَيْزُ مَطَلْتِ دَيْني
وَشَرُّ الْغَانِيَاتِ ذَوُو المِطالِ
فَقالتْ : وَيْبَ غَيْرِكَ كَيْفَ أَقْضي
غَريماً ما ذَهَبْتُ لَهُ بِمالِ

(١) الديوان . ص١٨٤ .

(٢) الديوان . ص١٨٦ .

(٣) الديوان . ص١٩١ .

وأمام هذا الحِجاج الذي تدافع به المحبوبة عن نفسها ، فَتَدْحَضُ ادِّعاء الشاعر المدفوع إلى القناعة ، تصبح هذه المحبوبة رمزا لكل البخلاء ومرجعا لِلتَّسْويف ؛ قال كُثير[١] :

لَوْ أَنَّ البـاخلينَ ، وَأَنْتِ مِنْهُمْ
رَأَوْكِ تَعَلَّموا مِنْكِ الْمِطالاَ

إن تركيز الشعراء العُذريين على إبراز خِصِّيصَة البخل لا يُزْري بالمحبوبات ، بل إن فيه أسمى معاني العذرية التي يقنع بها هؤلاء ، ولذلك ترى قيس لبنى مستكينا إلى هذا السلوك غيرَ طامع فيما يُدْرَكُ ؛ قال[٢] :

فَإِنْ مَنَعَتْ ، فالْبُخْلُ مِنْها سَجِيَّةٌ
وَإِنْ بَذَلَتْ أَعْطَتْ قَليلا وَمَنَّتْ

ولا ندري ما دواعي تَعَلُّقِ قيس بن ذريح بهذا المعنى لا سيما وأن علاقته بلبنى علاقة مُتَيَسِّرَة لا موانع فيها ، علاقة زواج وقرب دائم ، إلا إذا كان الأمر يتعلق بلهفة العشاق التي لا حدود لها ، أو يتعلق بمرحلة ما بعد الفراق حيث لبنى في عِصمة رجل آخر ، وهو ما يؤكده البيتان الآتيان اللذان يُضْمِران مِحْنَةً لا يَفْقَهُ مفعولها إلا العشاق[٣] .

بانَتْ لُبَيْنى فَهاجَ الْقلْبَ مَنْ بَانا
وَكانَ ما وَعَدَتْ مَطْلاً وَلَيَّانا
وَأَخْلَفَتْكَ مُنىً قَدْ كُنْتَ تَأْمَلُها
فَأَصْبَحَ الْقَلْبُ بَعْدَ الْبَيْنِ حَيْرانا

وقد أَوْجَزَ المجنون في تصنيف ليلى مُدَعِّماً ذلك بقَسَم يدفع الشك حين قال[٤] :

---

(١) الديوان . ص١٤٣ .

(٢) الديوان . ص٣٠ .

(٣) الديوان . ص٦٧ .

(٤) الديوان . ص٥٠ .

لَعَــمْــرِ أَبيــهــا إِنَّهــا لَبَــخِــيلَةٌ
وَمِنْ قَــوْلِ واشٍ إِنَّهـــا لَغَـــضُـــوبُ

وكذلك فعل عُروةُ بنُ حِزام لكن بصيغة التمني ، وقد جَرَحَ فكرَهُ خيالُ عَفْراء[1] :

وَلا تُـذْكَـــرُ الأَهْواءُ إلاَّ ذَكَـــرْتُـهـــا
وَلا البُـــخْلُ إلاَّ قُلْتُ سَـــوْفَ تُثِـــيبُ

لقد عَلَّمَ هذا السلوك المشترك بين نساء العذريين الشعراءَ الصبر والقناعة والرضا بالقليل ، فكل نَوالٍ يسيرٍ من البخيل مُفْرِحٌ بدون شك ، وهو ما عبر عنه عُروة أيضا[2] :

ولوْ نِلْتُ مِنْهـــا مـــا يُوازَنُ بِالْقَـــذى
شَـــفَى كُلَّ داءٍ فِي فُـــؤادِيَ حَـــالِفِ

وهي قناعة عامة ومشتركة بين الشعراء تُوازِن اشتراك النساء في المَنْعِ ؛ قال جميل مُحطِّما الفواصل بين الكثرة والقلة ، قالبا المقاييس[3] :

يَا بَثْنُ جُـودي وَكـافِي عـاشِـقًـا دَنِفـاً
وَاشْـفِي بِذلِكَ أَسْـقـامِي وَأَوْجَـاعِي
إِنَّ الْـقَـلِيلَ كَـثِـيرٌ مِنْكِ يَنْفَـعُـــني
وَمـا سِـــواهُ كَـثِـيـرٌ غَـيْـرُ نَـفَّـاعِ
آلَيْتُ لا أَصْطَفِي بِالجُـــودِ غَـيْـرَكُـمُ
حَـتَّى أُغَـيَّـبَ تَحْتَ الرَّمْسِ بِالْقَـــاعِ

ويبدو جميل مطمئنا لهذه الحال في بَيتيْه[4] :

---

(١) الديوان . ص٢٥ .

(٢) الديوان . ص٣٠ .

(٣) الديوان . ص١١٦ .

(٤) الديوان . ص١٣٤- ١٨٦ .

* وأَشْـرَبُ رَنْقًـا مِـنْك بَعْـدَ مَـوَدَّة
وَأَرْضى بِوَصْل منْك وَهْـو ضَـعِـيفُ
* وَإِنِّي لَيُـرْضِـيني قَليلُ نَوالِـكُمْ
وَإِنْ كُنْتُ لاَ أَرْضَـى لَكُمْ بِقَليلِ

وحكاية البخل وقضاء الدَّيْن التي ذكرها كُثير أصيلة في أشعار جميل ، حيث كررها في أكثر من موضع ، وقد كانت مناسَبَة لجلب الكثير من التَّمْثيلات البديعية التي تكشف عن حجم الحرمان من جهة ، وعن براعة الشاعر في تمثيل هذه العلاقة غير السَّوية ؛ قال في مواضع متفرقة من الديوان(١) :

١- إنِّي إلَـيْك بِـما وَعَـدْتِ لَنَاظِـرٌ
نَظَرَ الْفَـقـيرِ إلَـى الْغَـنِيِّ الْمُكْثِرِ
يَعِـدُ الدُّيونَ وَلَيْـسَ يُنْجِـزُ مَـوْعِداً
هَذا الْغَـريـمُ لَـنا وَلَيْسَ بِمُـعْـسِرِ
مَـا أَنْـتِ والوَعْـدَ الَّـذي تَعِـدِينَني
إلاَّ كَبَـرق سَـحابَـة لَمْ تُمْطِرِ
٢- تُسَـوِّفُ دَيْني وَهْـيِ ذاتُ يَسَـارَة
فَـحَتَّى مَتى دَيْـني لَدَيْهـا يُسَوَّفُ
عَلى ذاكَ إنِّي لا بَخِيلٌ عَلَـيـهِمُ
ولا فـاحِش فـيـمـا أُطالِبُ مُلْحِفُ
لَقَدْ أَخْلَفَتْ ظَنِّي وَكانَتْ مُخِيـلَةً
وَكَمْ منْ مُـخِـيل يُرْتَجى ثُمَّ يُخْلِفُ
٣- وَكَمْ وعَـدَتْنا منْ مَـواعِدَ -لَوْ وَفَتْ
بِوَأْي- فَـلَمْ تُنْجِـزْ قَليلٍ غَنَاؤُها

---

(١) الديوان . ص١٠٣- ١٠٤-١٢٨ - ٢٤ .

وَكَمْ لِي عَــلَـيْـهـا مِـنْ دُيون كَـثـيـرَة
طَويلٌ تَقـاضِـيـهـاً بَطِيءٌ قَــضــاؤُها
تَجــودُ بِه فِي النَّوْم غَـيْــرَ مُــــعَــرَّد
وَيُـــحْـزَنُ أَيْقـاظًا عَليْــهـاً عَطاؤُهـا
إِذا قُلْتُ قَــدْ جـادَتْ لَنا بِـــــنَوالِهـا
أَبَتْ ثُمَّ قـــالــتْ : خُطَّـةٌ لا أَشَــاؤُهَـا

يتغير موقع الشاعر في هذه العلاقة ، فهو طالبُ دَيْن حينا ، ومُسْتَوْدِعٌ له عند المحبوبة حينا آخر ، ففي المقطوعتين الأُولَيَيْن يُمَوْقِعُ جميل نفسه في موقع الراغب في الحَسَنَة ، ولذلك وظف التمثيل مستحضرا صورة الفقير المُعْدم والغني الكثير الوعود المُخلِّ بتنفيذها ، ولإبراز هذا الإخلال التفت الشاعر إلى عناصر الطبيعة لجلب صورة أخرى تُزكي العلاقة الأولى فشبه وعود بثينة غيَر المنجَزَة بالبروق الكاذبة التي لا غيث وراءها .

ويبدو أن هذه الصورة وجدت صداها عند من جاؤوا بعد جميل لا سيما كُثير الذي وسَّع من عناصرها ؛ قال(١) :

وإِنِّي وَتَهْـيـامِي بِعَـــــزَّةَ بَعْـدَمــا
تَخَــلَّيْتُ مِــمَّـا بَيْــنَنا وتَخَلَّـــتْ
لَكَالْمُرْتَجِي ظِلَّ الْغَـــــمامَـةِ كُلَّما
تَبَـوَّأَ مِنْــهـا لِلْمَـقِـيلِ اضْـمَـحَلَّتْ
كَـأَني وَإِيَّاها سَـحَـابَةُ مُـمْـــــحِــل
رَجــاها فَلَمَّـــا جَــاوَزَتْهُ اسْــتَـهَلَّتْ

إن هذه التشبيهات المُركَّبَة تُبْرِزُ تَعَقُّدَ هذه العلاقة بين الشاعر وعزة ، فهو المُرتَجِي دائما ، تارة للظل فتكون هي الغمامة ، وتارة للغيث فتكون هي السحابة ، وفي الحالتين معا يَخيب رجاء الشاعر . ومع جمالية الصورة في البيت

(١) الديوان . ص٤٦ .

الثالث فإن المعنى المستفاد منه قد يتعارض مع معنى العفاف لأن عزة غير مُتَمَنِّعَةٍ إلا على الشاعر بينما تجود على غيره .

أما في المقطوعة الثالثة من أشعار جميل ، فإن مقام الشاعر سيتحول من طالب الدَّيْنِ إلى مانحه . وعكس المحبوبة ، فقد أودع الكثير من الديون لديها دون أن تقضي بعضها . والدَّيْنُ هنا كناية على الحب والوصال الذي لا يتحقق إلا في الحلم .

ومع كل هذه المعاناة يزداد تمسك جميل بهذه المحبوبة الضَّنينة ، بل إن البخل من بواعث الحب لديه ؛ قال(١) :

* وَلَسْتُ عَلى بَذْلِ الصَّفاءِ هَويتُها
وَلَكِنْ سَبَتْني بِالدَّلالِ مَعَ الْبُخْلِ

* مَنَّيْتِني فَوَلَّيْتِ ما مَنَّيْتِني
وَجَعَلْتِ عاجِلَ مَا وَعَدْتِ كَآجِلِ

وتَثَاقَلَتْ لَمَّا رَأَتْ كَلَفي بِها
أَحْبِبْ إليَّ بِذاكَ مِنْ مُتَثَاقِلِ

وَيَقُلْنَ : إِنَّك يَا بُثَيْنَ بَخِيلَةٌ
نَفْسي فِداؤُكِ مِنْ ضَنينٍ باخِلِ

فَصِلي بِحَبْلِكِ يَا بُثَيْنَ حَبائِلي
وَعِدي مَواعِدَ مُنْجِزٍ أَوْ ماطِلِ

فالبخل إذن مَجْلَبَةٌ للمحبة والرضا والتمسك بالحبيب وفدائه ، وما الالتماس الذي ختم به جميل هذه الأبيات إلا مُناجاة لإجلاء اليأس الذي يداخل النفس ، فهو يُدْرِكُ أنه غيرُ واقع ، ومع هذه اليقينية فإن حب الشاعر بثينة لا تشوبه شائبة ، ثابت في كل الحالات . وهو ما خلق الكثير من

(١) الديوان . الصفحات١٧٧- ١٧٩-١٨٠ .

الاطمئنان في نفسية المحبوبة المالكة لزمام القلب رغم هواجسه ؛ قال جميل[1] :

فَمـا ذُكِـرَ الخِـــلاَّنُ إلاَّ ذَكَـرْتُـــــــــها
وَلا الْبُـــخْلُ إلاَّ قُلْـتُ سَـــوْفَ تَجُـــودُ
إذا فَكَّرَتْ قَـالَتْ : قَـدْ أَدْرَكْـــــتُ وُدَّهُ
وَمــا ضَــرَّني بُـخْلٌ فَــفِــــيمَ أَجُــودُ

ولأن البُخْلَ سجيةٌ وطبْعُ جُبِلَتْ عليه النساء ، في مقام العلاقة بالرجل ، فذلك كافٍ لدفع تُهْمَةِ البِدْعة عن نساء العذريين في العصر الأموي ، وتعميم السلوك على نساء كل الشعراء العذريين بعيدا عن المعيار الزمني . ومن الطبيعي أن تكون شكوى هؤلاء من هذه الغِلْظَةِ صدىً لشكوى أولئك الذين سبقوهم ، فَلْنُنْصتْ إلى هذا الصدى في مقطوعة من مُطَوَّلَةِ كعب بن زهير «بانت سعاد» ؛ قال[2] :

أَكْـــرِمْ بِهـــا خُلَّةً ،لَوْ أَنَّهـــا صَـــدَقَـتْ
مَــوْعُــودَها أَوْ أَنَّ النُّـصْحَ مَــقْـبُــولُ
لَكِنَّهـا خُلَّةٌ قَــدْ سِـيـطَ مِـنْ دَمِــــهـا
فَـجْـعٌ ، وَوَلْـعٌ وَإِخْـــلاَفٌ وَتَبْـــديـــلُ
فَـمــا تَدُومُ عَـلى حــال تَكــــونُ بِهـا
كَـــمـا تَــلَوَّنُ في أَثْـــوابِهـــا الْغُـــولُ
وَلا تَمَـسَّكُ بِالْعَـــهْـــدِ الَّذي زَعَـمَـتْ
إلاَّ كَــمــا يُمْـــسِكُ الْماءَ الْغَــرابِيــلُ
فَــلا يَغُـــرَّنَّـكَ مـا مَنَّـتْ وَمــا وَعَـدَتْ
إِنَّ الأَمـــانِيَ وَالأَحْـــلامَ تَـضْـلـيــــلُ

(١) الديوان . ص٦٢ .

(٢) الديوان . ص ٧- ٨ .

كـانتْ مَـواعــيـدُ عُـرْقـوبٍ لَهـا مَـثَـلاً
وَمـــا مَـواعـــيــــدُها إلاَّ الأَبـــاطِـيــلُ

هكذا تتحول صورة المحبوبة من الجمال المُطْلَقِ إلى قُبْحِ السلوك ، ويتحول إحساس الشعراء من التَّلَذُّذِ بمفاتن المرأة إلى التألم من إخلافها المتواصل ، فيتداخل إحساسان متناقضان «الألم والأمل»[1] .

ب. صورة الشاعر/ المُحب

لم يكن استمتاع الشعراء بالحديث في مَفاتن المحبوبات ووصف جمالهن لِيُنْسيهِمْ أنفسهم ، وما تَوَقُّفُهُم عند صورة الصُّدود والبُخل إلا تأسيسا لمِحْنَةٍ سَيُفْصِحُون عنها جِهارا ؛ فالتَّعَلُّقُ بالحُسن مُؤْلِمٌ ، وصُدود صَواحِبِ هذا الحسن إجْهاز على العُشّاق ؛ فكيف صَوَّرَ الشعراء العشاق أنفسهم في أشعارهم؟ .

إن المُطَّلعَ على دواوين العُذْريين «في الجاهلية والإسلام» سَتَسْتَوْقِفُهُ صورة مناقضَةٌ لصورة المحبوبات لا من حيث عناصرُ رَسْمِها ، وإنما من حيث مفعولها في نفسية القارئ ، وهي صورة مُكَمِّلَةٌ لصورة الجمال رغم مخالفتها لها ، إذ من الطبيعي أن يتحول الحديث عن الجمال إلى الحديث عن فِعْلته في أَفْئِدَةِ هؤلاء الشعراء ، فجاءت صُورهمُ المُعَبِّرة عن أحوالهم بَئيسةً كَئيبة مرتبطة بالعذاب والجُنون والضَّعف والرجاء والكفاح لإدراك السعادة المُخْتَزَلَةِ في القُرْبِ من الحبيبة . ولا اختلافَ في الإحساس بالعذاب وإن تَعَدَّدَتْ صوره المُبْرِزَةُ له ؛ نستهل التأمل في هذه الصور بقول المجنون[2] :

وَجَـدْتُ الحُـــبَّ نيـــراناً تلَـــظَّى
قُلوبُ الْعَـــاشِـــقينَ لَهـــا وَقُـــودُ

---

(١) يمكن الاطلاع على تحليل موسع لهذا المقطع في كتابنا «تكامل القصيد والخبر في قصيدة بانت سعاد» لكعب بن زهير . ص٣٢ .

(٢) الديوان . ص ٨٤ .

فَلَوْ كـــانَتْ إذا احْـــــتَـــرَقَتْ تَفـــانَتْ
وَلَــــكِنْ كُلَّمَـــا احْـــتَـــرَقَتْ تَعُـــودُ
كَــــأَهْلِ النَّارِ إذا نَضِـــجَتْ جُــــــلودٌ
أُعِـــــيـــدَتْ لِلشَّــــقــــاءِ لَهُمْ جُلودُ

لقد استثمر المجنون هذه الصورة المُرَوِّعة التي يكشف عنها الخطاب الديني ، والتي لا تحتمل التأويل إيمانا منه بِصِحَّتِها ، وإقرارا بتشابه حاله وحال الكفار ؛ وهي أرقى صُوَرِ العذاب المُتَمَثِّلَةِ من قِبَلِ هؤلاء الشعراء ، فلا عذابَ أقسى من عذاب الآخرة! .

وقد تعددت أوجه التعبير عن مِحَنِ الشعراء ، فتنوعت العناصر المستعارَة لتقريب الصورة ، غير أن التشبيه يظل المكون البلاغي المُوَجِّهِ لكل المكونات الأخرى ، فقد استثمره الشعراء كثيرا لصياغة معانيهم الشعرية .

حكى صاحب الأغاني أن «عبد الله بنَ العَجْلان خرج في الجاهلية فقال :

ألاَ إنَّ هِنْداً أَصْـبَـحَتْ منْكَ مُـحَـــرَّمَـا
وَأَصْـبَـحْتَ مِنْ أَدْنَى حُـمُـوَّتِهـا حَـمـا
وأَصْبَـحْتُ كَـالْمُقْـمـور جَـفْنُ سـلاحـه
يُـــقَـلِّبُ بِالْـكَـفَّـيْنِ قَـوْسـاً وَأَسْـهُـمَـا

ثم أمد بها صوته فمات»(١) .

بِغَضِّ النظر عن صِحَّةِ رواية البيتين لعبد الله بن العجلان ، أو صحة الخبر ككل ، فإن ما يهمنا هو كشف عناصر الصورة البيانية القائمة على التشبيه ، فابن العجلان بِفَقْدِهِ هندا فقَدَ الْعَوْنَ على مواجهة المِحَنِ ، كما يفقد المُحارِبُ جَفْنَ سلاحه (وهو السيف) ، فيلتمس التعويض في السهم والقوس دون جدوى ، فهما لا يقومان مقام السيف ، تماما كما لا يقوم مقام هِند أيٌّ من البشر! .

---

(١) الأغاني . ج٢٢/ ص٢٤٤ .

وبتغير عناصر التشبيه في قول المرقش الأكبر(١) :

وَأَسْـــمـــاءُ هَمُّ النَّفْسِ إنْ كُـنْـتَ عـــالِماً
وَبادي أَحـــاديثِ الـــفُـؤادِ وَغـــائِبُـــه
إِذا ذَكَـــرَتْـهـــا النَّفْـسُ ظَـلْـَتُ كَـأَنَّـني
يُزَعْـزِعُني قَـفْـقـافُ وِرْدٍ وَصـــالِبُـــهْ

تظل المحنة قائمة ، فالمرقش يُشَبِّهُ حاله ، كلما ذُكِرت أسماء ، بمن أصابته حُمّى شديدة (الوِرْد) مَرفوقة بِرَعْدَةٍ واصْطِكاكِ الأسنان .

بينما يلجأ عنترة إلى تركيب الصورة من عدة عناصر اسْتُعيرت من الطبيعة ، قال(٢) :

أُقـــاتِلُ أَشْـــواقي بِصَـــبْـــري تَجَلُّـــداً
وَقَـــلْبـي فـــي قَـيْـدِ الْغَـــرام مُـقَـيَّـــدُ
حَـــــرامٌ عَلَيَّ النَّوْمُ يا ابْـــنَةَ مـــــالِكٍ
وَمَنْ فُـرْشُـهُ جَـمْـرُ الْغَـضـا كَـيْفَ يَرْقُـدُ
سَـــأَنْدُبُ حـــتَّى يَعْلَمَ الطَّـيْـــرُ أنَّني
حَـزينٌ وَيَرْثي لِـــي الْحَـمـــامُ الْمُـغَـــرِّدُ

فالقيد وجَمْرُ الغَضا والحَمام رموز لِشَلٍّ الحركة والاحتراق والحنين ، وهي رموز تشتغل في إطار الاستعارة التي تُؤَطِّرُ هذه الأبيات .

إلا أن مقارنة بسيطة بين معاناة العُذريين الجاهليين والإسلاميين ستكشف عن رُجْحانها عند الإسلاميين الذين قَصَروا شِعرهم على المرأة وعلاقتهم بها ، حتى إن الحديث عن النفس ومصائبها يطغى عن الحديث في الجمال الذي تتمتع به المحبوبة ، وذلك بيِّنٌ عند عُروة بن حِزام ومجنون ليلى وقيس بن ذريح (مجنون لبنى) ، وبدرجة أقل عند جميل وكُثَير عزة .

---

(١) الديوان . ص٤٣ .

(٢) الديوان . ص٢١٨ .

فقد افتُتِح ديوان عُروة بنِ حِزام بالإفصاح عن حجم المأساة التي يعانيها الشاعر جراء حبه لعفراء ، مستعيدا معنى بَيْتَيْ المرقش مضيفا إليهما من إبداعه صورة أخرى تتلاءم وزيادة المِحن عند عُذْرِيي العصر الإسلامي/ الأُموي ؛ قال[1] :

وَإِنِّي لَتَعْرُوني لِذِكْرَاكِ رَعْدَةٌ
لَها بَيْنَ جِسْمي وَالْعظامِ دَبِيبُ
وَما هُوَ إلاَّ أَنْ أَرَاها فُجَاءَةً
فَأُبْهَتُ حَتَّى مَا أَكَادُ أُجِيبُ
وَأُصْرَفُ عَنْ رأْيِي الَّذي كُنْتُ
أَرْتَئِي وَأُنْسَى الَّذِي حُدِّثْتُ ثُمَّ تَغِيبُ

هكذا تجتمع حالات متعددة لتصوغ المأساة ، إذ يجد الشاعر نفسه أمام الارتجاف والاضطراب لِمُجَرَّدِ الذِّكر ، والذُّهول والحيرة كلما فوجئ برؤية المحبوبة ، وذلك كافٍ لنسيان كل شيء[2] .

وفي سياق العلاقة التي تجمع عُروة بقلبه المَكلوم ، وهي علاقة زَجْرٍ وإشْفاق ، التفت الشاعر إلى ما بإمكانه تصوير حالة الحزن التي تُغَلِّفُ هذا القلب ، فوجد في تشبيه اضطرابه بحركة الجناح الصورةَ الملائمة لذلك ؛ قال في موضعين منفصلين من الديوان[3] :

---

(١) الديوان . ص٢٢-٢٣ .

(٢) تكررت صورة النسيان والذهول كثيرا عند كل الشعراء الذين جاؤوا بعد عروة بصياغة مختلفة للحدث نفسه ؛ قال جميل :

يَموتُ الْهَوى مِنِّي إذا ما لَقِيتُها وَيَحْيى إذا فَارَقْتُها فَيَعُودُ ص٩٧ .

وقال المجنون : فَحُبُّكِ أَنْساني الشَّرابَ وَبَرْدَه . . . . . البيتان . ص٢١٤ .

(٣) الديوان . ص٣٩-٤٩ .

* تَحَـمَّلْتُ مِنْ عَـفْـراءَ مـا لَيْسَ لِي به
وَلا لِلْجِـــبـــالِ الرَّاسِـــيَّـــاتِ يَـــدانِ
كَـأَنَّ قَــطـاةً عُــلِّـقَــتْ بِـجَـناحِـهــا
عَــلى كَـبِــدي مِنْ شِــدَّةِ الْخُــفَــقــانِ
* فَقَدْ تَرَكَتْني مَا أَعِــــي لِـمُحَـــدِّث
حَــديثــاً وَإِنْ نَاجَــيْـتُـهُ وَنَجــــــانِي
وَقَـــدْ تَرَكَتْ عَـفْـراءُ قَـلْـبي كَـــأَنَّـــهُ
جَـناحُ غُـــرابٍ دَائِـــمُ الخُــفَــقـــانِ

وسيجعل مجنون ليلى الطائر وجناحه ركنا أساسيا تقوم عليه كل الصور التشبيهية المُجسِّدَة لِرَوْعَةِ القلب ؛ وسنكتفي بتحليل ثلاثة نماذج تنوب عن الباقي ؛ قال(١) :

مَــتى يُشْــفَى مِنْك الْفُـــؤادُ الْمُعَــذَّبُ
وَسَـــــهْمُ الْمَنايَا مِنْ وِصــــالِك أَقْــــرَبُ
فَــبُـعْــدٌ وَوَجْـدٌ واشْــتِـيَـاقٌ وَرَجْــفَــةٌ
فَـلا أَنْــــتِ تُدْنـيـنــي وَلا أَنا أَقْـــرَبُ
كَـعُـصْـفُـورَةٍ في كَفِّ طِفْلٍ يَـزُمُّــهـا
تَذُوقُ حِــيَـــاضَ الْمَوْتِ والطِّفْلُ يَلْعَــبُ
فَـــلا الطِّفْـلُ ذُو عَــقْلٍ يَرِقُّ لِما بِهــا
وَلا الطَّيْــرُ ذُو رِيشٍ يَــطيــرُ فَـيَـذْهَــبُ
وَلِي أَلْفُ وجْــه قَـــدْ عَــرَفْتُ طَرِيقَـــهُ
ولَــكِنْ بِلاَ قَـــلْبٍ إِلى أَيْـنَ أَذْهَـــبُ ؟

تشكل العصفورة والطفل مَرْكزا للصورة ، بينما تُنْسَجُ صورة الشاعر من

(١) الديوان . ص ٣٨ . يمكن تتبع مثل هذه الصور في نماذجَ كثيرة نشير إلى صفحات بعضها من الديوان : ١٠٩- ١١٦- ١١٩- ١٢٢- ١٣٨ .

العلاقة بين هذا الطفل المُقتدر لكنه غير عاقل ، والعصفورة الخاضعة التي تَعْدَمُ كل أسباب الإفلات . وبين الرجاء واليأس يرتقب المجنون ، بكثير من التوجس ، نهاية هذا الصراع الدامي الذي ينزع قلبه لِتَتَلَقَّفَهُ الحيرة .

إن جمالية هذه الصورة غير كامنة في أركان التشبيه ، وإنما في التخصيص الذي لجأ إليه المجنون حين أَنَّثَ المشبه به «العصفورة» ، واختار الطفل ليكون طرفا في علاقة تثير الكثير من الشفقة . فهذا التخصيص أكثر إبلاغا لأن مشاعر التعاطف تتقوى مع الأنثى أكثر من الذكر ، وتَوَقُّعُ الأسوء من الطفل أقرب إلى التحقق من الكبار العاقلين في مثل هذه العلاقات .

وفي مقطوعة مماثلة تبدو صورة المجنون نازِفَةً أكثر ، لا لأن القَطاةَ هي مركز التصوير ، ولكن لِبَراعَة الشاعر في اختيار عناصر أخرى مصيرها مُعَلَّقٌ بمصير هذه القَطاة . إنها علاقة الأُمِّ بالأبناء في لحظة عَصيبة تُحْتَجَزُ فيها الأم فَتَهْفُو إلى أبنائها ، ويَرْتَقِبُ هؤلاء طَلَّةً تُنْجيهم قَرَّ الليالي ، فلا الأُمُّ تَسْعَدُ برعايتها صِبْيَتَها ، ولا الصغار يَنْجون من المِحنة ؛ قال[1] :

رُعــاةَ اللّـَيْلِ مــا فَـعَلَ الصَّـبــاحُ
وَمــا فَــعَلَتْ أَوائِلُــــهُ الْمِــلاَحُ
وَمَـا بالُ الّــَذينَ سَـبَـوْا فُـؤادي
أَقَـــامُـوا أَمْ أَجَـــدَّ بِـهِـم رَواحُ
ومـا بالُ الــنُّجُـوم مُـعَــلَّقـات
بِقَلْــبِ الــصَّبِّ لَيْسَ لَهـا بَراحُ
كَـــأنَّ الْقلبَ لَيْلَـةَ قـيلَ يُغْــدَى
بِـلـيـلَـى الْـعَـامِـرِيَّة أَوْ يُـراحُ
قَطَـاةٌ غَـرَّهـا شَـرَكٌ فَـبَـاتَـتْ
تُـجـــاذِبُهُ وَقَـــدْ عَـلِقَ الْجَـناحُ

---

(١) الديوان . ص٧٣ .

لَهـــا فَـــرْخـــانِ قَـدْ تُرِكـــا بِـقَـفْـــرَةٍ
وَعُـــشُّـــهُـــمـــا تُصَـــفِّـــقُـــهُ الرِّيَـاحُ

إِذا سَـــمِـــعـــا هُبُـــوبَ الرِّيَاحِ هَـبَّـا
وَقـــالاَ أُمُّـنـا تَــــــأْتِي الــــرَّوَاحُ

فَـــــلاَ بِاللَّـــيْلِ نالَـتْ مــــا تُرَجَّـى
وَلا فِي الصُّــــبْحِ كـــــانَ لَهــــا بَرَاحُ

رُعــــاةَ اللَّيْلِ كُـــونوا كَــيْفَ شِـــئْـــتُمْ
فَـــقَــــدْ أَوْدَى بِــي الْحُبُّ الْــمُــتَــاحُ

تُحيط بهذا التشبيه صور أخرى تُبْرِزُها الكناية والمجاز في البيت الثالث الذي يشكو فيه المجنون طول الليل ، فاستثمر مكونا من مكوناته «النجوم» نازعا إياها من مكانها الأصلي صانعا من قَلْبِهِ مَأْوىً لها ، كناية على طول الليل واحتراق القلب جراءه .

ومع تعدد الصور والأحداث تظل النتيجة واحدة ، إنها هلاك الشاعر ، وهي النتيجة التي تجعلنا نَجْزِمُ بأن الشاعر هنا لا يحتل مقام المشبه وإنما المشبه به الذي تُلْتَمَسُ من مصيره صورة القَطاة الهالكة لا محالة في صراعها مع الشِّراك . هكذا تتحول المقامات في هذه الصورة دون اخْتلال في بِنْيَتِهَا الأساس .

وفي مكان آخر يُؤَلِّفُ المجنون الصورة نفسَها مُسْتَرِداً معنى عُروة بنَ حزام ومضيفا إليه بعضا من إبداعه الخاص ؛ قال[1] :

تَـكـادُ يَـدي تَـنْـدَى إذا لَمَسْـتُـــــهـــا
وَيَنْبُتُ في أَطْرافِــهـــا الْوَرَقُ الخُــضْـــرُ

وَإِنِّي لَتَـــعْـــرُونِي لِذكْـــراكِ نَفْـضَـةٌ
كَـــمــا انْتَـفَضَ العُـصْـفُـورُ بَلَّلَهُ الْقَطْرُ

---

(١) الديوان . ص١٠٢ .

فَـــــمـــا هُوَ إِلاَّ أَنْ أَراها فُـــجـــاءَةً
فَـأُبْــهَـــــتُ لا عُــرْفٌ لَـدَيَّ وَلاَ نُكْـرُ

رغم أن التشبيه الذي ينهض عليه هذا المقطع هو أوضح تَجَلٍّ لحالة الشاعر نظرا لوضوح العلاقة ، فإن ما تحت الكناية في البيت الأول أبلغ ما تم إدراك خباياه ، فَيَدُ الشاعر تَنْدَى استحياءً أو حياة ، وقد رأينا كيف يُدْرِكُ الذُّهولُ الشعراءَ لحظة وقوفهم وجها لوجه أمام المحبوبات ، فكيف بهم إذا لامست أيديهم أيديهن؟ . لا شك أنها ستغرَق في أنهار من العرق كناية على الدهشة ووقع المفاجأة . وقد رأينا أيضا كيف أن مجرد تَنَسُّمِ طيب المحبوبة يُعيد الحياة للميت ، فكيف إذا صافحته؟ . إن عملية إنبات الورقَ الأخضر كناية على انبعاثٍ جديد بعد موت مُحَقَّقٍ . ولذلك يمكن قراءة الصورة بناء على هذه الكناية من مستويين مختلفين يتآلفان في سلوك وإحساس الشاعر العاشق .

وغير بعيد عن صورة العصفورة يستوحي المجنون صور الأُمِّ الحنون البعيدة عن ابنها ليجعلها إطارا لحجم الحنين الذي يجذبه لليلى ؛ قال(١) :

وَإِنِّي وَذاكَ الْهَــجْــرَ مـــا تَعْـلَمِـــينَهُ
كَـــعَـــازِبَةٍ عَنْ طِفْلِهـــا وَهْيَ رَائِمُ

إن عزاءَ النفس عند كل مُفارِقَةٍ لابنها أَمَلُ اللقاء ، فماذا عنها وقد تَيَقَّنَتْ أنْ لا عزاء لها؟ . وليدٌ وحيدٌ في غَيابات القبر ؛ قال(٢) :

وَلِي نَظْرَةٌ بَعْــدَ الصُّــدودِ مِنَ الْهَــوى
كَنَظْرَةِ ثَكْلَى قَــدْ أُصِــيبَ وَحِــيــدُهَا

لقد حلت النظرة محل القلب لتتولى الإفصاح عن الألم الدفين في أعماق الشاعر(٣) ، وقد تعددت مصادر هذه النظرة ، فمن الثَّكْلى إلى المُتَأَمِّلِ في مشهدٍ

(١) الديوان . ص١٨٥ .

(٢) نفسه . ص٨٥ .

(٣) الإنابة أمر معروف في الشعر ، وقد أشرنا إلى ذلك سابقا .

يوحي بالبعد ؛ قال المجنون مصورا مقام البعد من ليلى(١) :

فَـأَصْـبَـحْـتُ مِنْ لَيْلى الْغَـداةَ كَـــــناظِرٍ
مَعَ الصُّــبْحِ في أَعْـقـابِ نَجْمٍ مُـغَـرِّبِ

فإذا كانت المسافة غير معلومة بين الناظر والنجم وهو متوهج ، فكيف بها وقد أعلن الرحيلَ ؛ إنه كناية على رحيل ليلى حيث يجهل الشاعر زمان الرحلة ومكان الإقامة .

وهكذا يكافئ الشاعرُ الناظرَ ، وتكافئ ليلى النجمَ ؛ الأول في الحسرة والذُّهول ، والثانية في بُعْدِ المسافة والتوهج أيضا .

ولأن النجم راحلٌ لا محالة وبعيدُ التناول ارتدَّ بصر المجنون إلى مُكَوِّنٍ آخر هو رمزٌ للإفلات أيضا رغم اقتدار الناس على الإمساك به ، إنه الماء الذي سينوب عن النجم في تشكيل هذه الصورة ؛ قال المجنون(٢) :

فَـأَصْـبَـحْـتُ مِنْ لَيْلى الْغَـداةَ كَـقَـابِـضٍ
عَلى الْماءِ خَـانَـتْـهُ فُـروجُ الأَصـابِعِ

ولذلك تتحول أُمْنِية الشاعر إلى تحصيل هذا الماء ، ففيه من أسباب الحياة ما يُجَنِّبُهُ الهلاك بعد المقاومة ، وقد عبر الشاعر عن هذه الأمنية في صورة تشبيهية رُكناها النَّفْسُ العَطْشَى والماء البارد ؛ قال(٣) :

أَظَلُّ أُمَنِّي النَّفْسَ إِيَّاكِ خَـــالِـيَــا
كَـمَـا يَتَـمَنَّى بارِدَ الْمَــاءِ صَـائِمُ

إلا أن هذه الأمنية ستنحو نحو المستحيل ، فلا النفْس تُسْقَى ولا إلى الماء سبيل ؛ وهو ما جعل المجنون يستسلم للموت كنتيجة حتمية لانعدام أسباب الحياة ، والماءُ عَصَبُها ؛ قال(٤) :

(١) الديوان . ص٦٤ .

(٢) الديوان . ص١٥٥ .

(٣) الديوان . ص١٨٥ .

(٤) الديوان . ص١٤٢ .

كَـــأَنِّــي غَـــداةَ الْـــبَـيْـنِ رَهْنُ مَنيَّـــةٍ
أَخُـــو ظَمَـــإٍ سُـــدَّتْ عَلَيْـــهِ الْمشـــارِعُ

إن قلبا ظامئا مُفتَقِداً لمنابع الماء سيوحي ، وهو في لحظة احتضار ، إلى صاحبه بصور أخرى تؤرخ لأزمته ، صورة تَعْتَمِلُ فيها الحرائق التي تتغذى على قلب شاحب لتكون نارها حارقة ؛ قال المجنون في هذا المعنى[1] :

أَهيمُ بِأَقْطارِ البِـــلادِ وَعَـــرْضِـــهـــا
وَمَـــــالي إِلى لَيْلى الْغَـــــداةَ طَريقُ
كَـــــأَنَّ فُـــــؤادي في مُـــورٍ بِقـــادِحٍ
وَفـيــــهِ لَهــيـبٌ ســـــاطِـعٌ وَبُـروقُ

فسياق التشبيهات يحكم بتغييب صورة البرق الرامز إلى الغيث ، لتنحصر دلالته في لونه الذي هو لون الحريق المحيط بفؤاد المجنون (المُوري ، قادح ، لهيب ساطع) ، وهكذا تختفي كل صورة للرحمة والأمل أمام ترادف رموز النار اللاَّهبة المُذْكِية لأحاسيس الألم والافتقاد الوشيك .

وفي سياق قلب المقامات دائما سيتحول المجنون من مستقبل لِلَّهيبِ إلى مُصَدِّر له ، فمن كثرة ما اكتوى بالنار ستكون زفرة منه كافيه لِنُضُوبِ ماء البحر ؛ قال[2] :

وَكَمْ زَفْـرَةٍ لِي لَوْ عَلى الْبَـحْـرِ أَشْـرَقَتْ
لأَنْشَـــــــــفَـــهُ حَـــرٌّ لَهـــا وَلَهـــيـبُ

تَرحلُ ليلى ويشكو المجنون رحيلها بمختلف الصيغ والأساليب البلاغية المُبْرِزَةِ لِفِعْلَةِ هذا الرحيل الذي سيكون الخاتمة الطبيعية لهذه المأساة التي بُدِئَتْ بتشبيه وانتهت به ؛ فقد رُوِيَ أن المجنون قال هذه الأبيات من قصيدة له وُجِدَتْ مكتوبة في خِرْقةٍ معه وهو ميت[3] :

---

(١) الديوان . ص١٦٤ .

(٢) الديوان . ص٤٥ .

(٣) الديوان . ص١٣٨- ١٣٩ .

وَحَـقِّ الْـهَـوى إِنِّي أُحِسُّ مِنَ الْهَـــوى
عَلى كَــبِــدي نَاراً وَفي أَعْظُمي رَضَّــا
كَــأنَّ فُــؤادي فـــي مَــخـــالبِ طائـرٍ
إذا ذَكَـرَتْهـا النَّفْـــسُ شَدَّتْ بِهِ قَـبْـضَـا
كَأَنَّ فِـــــجاجَ الأَرْضِ حَـلْـقَـةُ خَاتَـــم
عَـــــلَيَّ فَـمــا تَزْدادُ طُــولاً وَلَاَ عَـرْضَـا
وَأُغْشَى فَيُحْمى لِي مِنَ الأَرْضِ مَضْجَعي
وَأُصْـــرَعُ أَحْـــيـــاناً فَـأَلْـتَــزِمُ الأَرْضَـا
رَضِــيتُ بِقَـتْلي فِي هَــــــواهَا لأَنَّــنِي
أَرى حُـبَّـهـا حَـتْـمـاً وَطاعَـتَـهـا فَـرْضَـا

بينما يودعنا المجنون بالقتل يستقبلنا جميل ببعض أسبابه وهو يودع بُثينة ضِمْنَ مَنْ وَدَّعَ ؛ قال(١) :

كَــأَنِّي سُــقـــيتُ السُّمَّ يَوْمَ تَحَـــمَّلُوا
وَجَـــدَّ بِهِمْ حـــادٍ وَحَـــانَ مَـــســيـــرُ

ورحيل المحبوبة رحلة طويلة مع العذاب سيكابدها جميل في الليل الذي يفتح باب الشَّجَنِ ، وحياة العشاق في الليل حُبْلَى بالصور الخارقة التي تختزل تفاعلهم مع امتداده ، فليل العاشقين طويل دائما(٢) ؛ لننظر إلى هذه اللوحة التي

---

(١) الديوان . ص٩٢ .

(٢) من أروع ما قيل في ذلك قول المتنبي :

لَيالِيَ بَعْـدَ الظَّاعِـنينَ شُكـولُ طِوالُ وَلَيْلُ الْعاشِقــينَ طَويــلُ
يُبِـــنَّ لِيَ الْبَدْرَ الَّذي لاَ أُريـدُهُ وَيُـخْفيــنَ بَدْراً مَا إِلَـيْهِ سَبيـــل ج٢ . ص١٣٧ .

وقول بشار بن برد :

تَبيتُ تُراعِي اللَّيْلَ تَرجو نَفـادَهُ وَلَـيْسَ لِلَـيْلِ الْعاشـقِينَ نَفَـادُ
تَـقَـلَّـبُ في دَاجٍ كَأَنَّ سَـوادَهُ إذا انْجابَ ، مَوْصـولٌ إِلَيْهِ سَوادُ ص٧٨ .

يرسم فيها جميل علاقة المُحبِّ بالليل ؛ قال[1] :

كَـأَنَّ المُحِبَّ قَـصِـيـرُ الجُـفُـونِ
لِطولِ السُّـهـادِ وَلَـمْ تَقْـصُـرِ

ليس هناك اختلال في تكوين الجفون «لم تقصر» ، ولكن امتداد السهاد وتَواصُلُ السهر جعل الشاعر يشك في سلامة جفونه ، ولفظة «قصير الجفون» كناية عن افتقاد النوم ، وكأن جَفْنَيْ الشاعر لا يلتقيان لِقِصَرِهِما ، فإغماض الجفن يساعد على النوم ، غير أن الهم أقوى من كل محاولة .

إن حب بثينة يمنع الراحة ، هاجسٌ يتردد على قلب وفكر الشاعر فَيَحْرِمه الطمأنينةَ ، كما يتردد هاجس الدَّيْنِ على مسامع كل مُتَأَخِّرٍ في سَدادِهِ فَيُؤَرِّقُهُ في صحوته ومنامه ؛ قال جميل[2] :

إذا قُـلْتُ أَنْسـاها تَـرَدَّدَ حُـبُّـهـا
كَـذِي الدَّيْنِ يَقْـضي مَـغْـرَمـاً كـانَ كَـالِيَـا

ويعد قيس لُبنى من أكثر الشعراء العذريين الذين شغلهم حديث النفس عن الالتفات إلى ذكر جمال المحبوبة ، فعلى قِلَّةِ المَتْنِ الشعري الذي خلفه هذا الشاعر ، فإن المأساة تُهَيْمِنُ على جُلِّ أشعاره ، وهو أمر يبدو طبيعيا ؛ فقد قضى مرحلة ما بعد طلاقه من لبنى في حالة مرض وهُيام شديدين ، يشكو بُعْدها ويلوم النفس التي فرطت في هذه المحبوبة بعدما كانت مِلْكا لها ، فلا عزاءَ إلا حديث النفس والأماني المستحيلة . وتكشف علاقة قيس بلبنى عن حالة استثنائية في علاقة العُذريين الإسلاميين بمحبوباتهم ، فما تحت أيدينا من الشعر يؤرخ للحظة ما بعد الزواج عكس الآخرين الذين حُرِموا هذه العلاقة .

إن افتقاد المحبوب بعد القدرة على امتلاكه أقسى وأمرُّ من عدم الاقتدار ، ولذلك قال قيس لبنى[3] :

---

(١) الديوان . ص٩٩ .

(٢) الديوان . ص٢٢٢ .

(٣) الديوان . ص٢٨ .

وَفَارَقْتُ لُبْنَى ضِلَّةً فَكَأَنَّني
قُرِنْتُ إِلى العَيُوقِ ثُمَّ هَوِيتُ
فَيا لَيْتَ أَنِّي متُّ قَبْلَ فِراقِها
وَهَلْ تُرْجِعَنْ فَوْتُ القَضِيَّةِ لَيْتُ
فَصِرْتُ وَشَيْخِي كَالَّذي عَثَرَتْ بِه
غَداةَ الْوَغَى بَيْنَ العُداةِ كُمَيْتُ
فَقامَتْ وَلَمْ تُضْرَرْ هُناكَ سَوِيَّةً
وَفارِسُها تَحْتَ السَّنابِكِ مَيْتُ

من المعلوم أن قيسا ذَعَنَ لمشيئة أبيه فَطَلَّقَ لبنى رغما عنه[١] ، وهو ما حَزَّ في نفسه كثيرا فعبر عن هذا الحَدَثِ في أكثر من موضع من الديوان ، غير أن هذه الصورة المُخْتَزَلَةِ في المقطوعة من أكثر الصور فَرادَةً في رسم علاقة الشاعر بأبيه من جهة ، وبلبنى من جهة أخرى .

فقد شبه نفسه بالفارس ، وشبه أباه بالجواد/ الكُمَيْت ، فما إن ركب جواده «أي طاوَع أباه» حتى قاده إلى المعركة التي ستُهْلكُه دون أن يُصاب هذا الجواد بأذىً على الرغم أنه هو من قاده إلى هذه الحرب/ فُرقة لبنى ؛ ولذلك صور نفسه صريعا بين سنابك/ حوافر هذا الجواد الخارج من الوَغى سالما بعد أن دَهَسَ راكبَه ، وهي صورة تختزل البُعْدَ الجَنائزيَّ الذي حرص العذريون على إبقائه شاهدا على حياتهم من خلال التنويع في أساليب التعبير عنه .

وتأتي هذه الصورة لتنمية حالة اليأس التي استسلم لها الشاعر ، ولإكمال مشهد التعاسة التي عبر عنها بتشبيه آخر في البيت الأول حين صور نفسه كالهاوي من النجوم إلى الأرض .

إن صورة العذاب مُتأصِّلَةٌ في أشعار هذا المُحِبِّ المُفَرِّطِ في حبيبته سواء

(١) انظر القصة في الديوان . ص١١ .

باستثمار مكونات بلاغية بيانية أو بإلقاء الخطاب بشكل مباشر ، وهو ما يُفْهَمُ من قوله(١) :

لَقَـــدْ عَــذَّبْــتَــني يَـا حُبَّ لُـبْنَـى
فَــقَــعْ إِمَّـــا بِـــمَــوْتٍ أَوْ حَــيَــاةِ
فَـــإِنَّ الْمَوْتَ أَرْوَحُ مِــنْ حَـــيَـــاةٍ
تَدومُ عَــلى التَّـــبَــاعُــدِ وَالشَّــتَــاتِ
وَقــــالَ الأَقْـــرَبونَ : تَعَـــزَّ عَنْـهَـــا
فَــقُلْــتُ لَهُـــمْ : إِذَنْ حَــانَتْ وَفــاتِي

فإذا كانت حياةُ الشاعر مقرونةً بِقُرب لبنى ، وهو مُبْتَغىً مُستحيلٌ ، فإن التجاءه إلى الالتماس المقصود من فعل الأمر «قَعْ» لا يتحقق بأسلوب التَّخْيير وإنما الجبر ، أي الموت الذي يؤكده البيتان الثاني والثالث بشكل صريح .

ويستمر بُعْدُ لبنى وتتوسع معه مِحَنُ الشاعر حتى أن اللوم يصبح ركيزة في حديث الشاعر مع نفسه التي يصورها مرتعشة متوترة لمجرد تَذَكُّر المحبوبة ، وهو معنىً قريبٌ من معاني سابقيه الذين تأخذهم رعدة أو غشاوة ؛ قال(٢) :

أَتَبْكِي عَلَى لُبْنى وَأَنْتَ تَرَكْــتَــهـــا ؟
وَكُنْــــتَ عَلَيْـــهـــا بِالْمَلاَ أَنْـــتَ أَقْــدَرُ
كَـــأَنِّي في أُرْجُـــوحَـــةٍ بَيْنَ أَحْـبُـــلٍ
إِذا ذِكْـــرَةٌ مِنْهـــا عَلى الْـــقَلْبِ تَخْطُرُ

ومسألة الاقتدار حاضرة في شعر المجنون لكن على مستوى التصوير فقط ، أما الواقع فلم يتحقق إلا عند قيس لبنى وعبد الله بن العجلان قَبْله ؛ قال المجنون(٣) :

---

(١) الديوان . ص٢٩ .

(٢) الديوان . ص٣٧ .

(٣) الديوان . ص١٣٣ .

كـانَتْ كَـدُرَّة بَحْـرٍ غـاصَ غَـائـصُـهـا
فَــأَسْلَمَـــتْــهَــا يَداهُ بَعْــدَمــا قَـــدَرَا

إن ليلى شيء ثمين يستحق من خاطبِي وُدِّها أن يركبوا الأهوال لأجل الفوز بها . غير أن مسعاهم سيؤول إلى الخيبة حتى وإن ظنوا أنهم اقتدروا عليها ، ليظل كِفاحهم متواصلا .

ولا يغادر مجنون لبنى الحديث دون استحضار صورة المحموم ، فذكْرُ لبنى كفيل بإشعال النار بين جوانحه ليصير صريعا ؛ قال في صورة تشبيهية(١) :

إذا ذُكِـــرَتْ لُـبْنى تَـأَوَّهَ وَاشْـــتَكَـــى
تَأَوُّهَ مَـحْـمـوم عَـلَـيْـه الْـبَـلابِـلُ
يَبِــيتُ وَيُضْــحي كُـلَّ يَوْم وَلَيْـــلَة
عَـــلى مَنْـــهَج تَبْكي عَلَيْـه الْقَـبـائِلُ
قَــتِـيلٌ لِلُبْنى صَـدَّعَ الحُبُّ قَلْــبَـهُ
وَفي الحُـبِّ شُـغْلٌ لِلْمُـحِـبِّينَ شـاغِـلُ

وعلى الرغم من أن كل أشعار العذريين انتهت إلى كُثَيِّر بما فيها من صور فريدة للْمحَن ، فإن تصويره لنفسه المكلومة لم يَرْقَ إلى مستوى تصوير سابقيه ، ولَربما شَغَلَهُ مَدْحُه للأمراء عن ذلك ، علما أن الكثير من النقاد القُدامى يجزمون أن غزل كُثير تغَازلٌ لا غير(٢) ، ومع ذلك تأتي لحظات يغلب فيها العشق على قلب هذا الرجل فتراه مترنحا هائما ، وقد عبر عن هذه اللحظات بصورة شعرية يؤطرها التشبيه ؛ قال(٣) :

(١) الديوان . ص٦٠ .

(٢) قال ابن سلام الجمحي : «وكان لِكُثَيِّرٍ في التشبيه نصيب وافر ، وجميل مُقَدَّمٌ عليه في النسيب ، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل . وكان جميل صادق الصَّبابة . وكان كُثير يَتَقَوَّل ولم يكن عاشقا» . طبقات الشعراء . ص٢٠٦ .

(٣) الديوان . ص١٩٧ .

يُرَنِّحُني إِلَيْكِ الشَّوْقُ حَتَّى
أَمِيلَ مِنَ الْيَمينِ إِلى الشِّمالِ
وَيَأْخُذُني لِذِكْراكِ اهْتِزازٌ
كَما نَشِطَ الأَسِيرُ مِنَ الْعِقالِ

هكذا تنقلب فرحة الأسير المنفلت من عُقال الأَسْرِ صورة معكوسة عند كُثير المُعذَّب من تَذَكُّر عَزَّة ، الذي يُنسي حبُّها الشاعرَ كل شيء ويُذْهِلُه فما يَعْقِل ؛ قال(١) :

وَحُبُّكِ يُنْسيني مِنَ الشَّيْءِ في يَدي
ويُذْهِلُني عَنْ كُلِّ شَيْءٍ أُزاوِلُهْ

بل إن الشاعر يلتفت إلى تصوير دموعه في عينه وقد تصدت عزة لناظِرَيْه ، فيقول(٢) :

قامَتْ تَراءَى لَنا والْعَيْنُ ساجِيَّةٌ
كَأَنَّ إِنْسانَها في لُجَّةٍ غَرِقُ

فهذه الدموع الغزيرة تمنع النظر/ الإنْسانَ الغريق في بحرها/ دموعها ، وهي كناية على غزارة الدمع وانسكابه .

وما كان لِكُثَيِّرٍ أن يعيش هذا العذاب لو كانت له معرفة بِطِباع عَزَّةَ المراوِغَة ، ولذلك استفاق بعد محْنَته على هذه الصورة(٣) :

ولَمْ أَدْرِ أَنَّ الْوَصْلَ مِنْكِ خَلابَةٌ
كَجاري سَرابٍ رَقْرَقَتْهُ الصَّحاصِحُ
أَغَرَّكِ مِنَّا أَنَّ دَلَّكِ عِنْدَنا
وَإِسْجادَ عَيْنَيْكِ الصَّيودَيْنِ رابِحُ

(١) الديوان . ص١٧٤ .

(٢) الديوان . ص١٣٠ .

(٣) الديوان . ص٥٦ .

ومع إدراك هذه الخُدعة التي جعلت الشاعر كالمُجاري السرابَ في طلبه الوصل والارتواء ، تكون صورة الشعراء قد تجلت بشكل واضح ، فيها من ألوان الحرمان والعذاب ما يكفي لإثارة مشاعر الشفقة والتعاطف .

٢-٢- البديع: الطباق وتَضادُّ الصور

يُحيلنا تحليل النماذج الشعرية المُجَسِّدَة لصورة الحبيبة والمُحِبِّ ، بناءً على تشغيل عناصر بيانية قائمة على عَلائِقِ المُشَابَهَةِ أو المُجاوَرَة ، على مستوى آخر من التحليل مادته الصورة الشعرية ، لكن بِمُحَسِّنٍ آخر ترقى وظيفته في هذا الاتجاه من التَّزْيِينِ إلى البيان ، بَيانِ حال العُشاق ومِقْدارِ حُبِّهِمْ ومِحَنِهِمْ وآمالهم وآلامهم . فالمحسنات البديعية ، على عكس ما ترسخ في الفهم ، ليست كلها صيغا أسلوبية «للتزيين والتحسين ، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها»(١) .

إن تناقضَ صورة الشاعر المُحب وصورة المحبوبة واختلاف الأصول هَيَّأ الأرضية لِتَنامي الطباق داخل النصوص الشعرية بشكل قوي ، وقد عَرَّفَ القُدماءُ الطباقَ أو المُطابَقَةَ بأنها المُخالَفَةُ في المعنى ؛ قال أبو هلال العسكري : «قد أجمع الناس أن المطابقَةَ في الكلام هو الجمع بين الشيء وضِدِّهِ في جزء من أجزاء الرسالة أو الخُطْبَةِ أو البيت من بُيُوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد ، والليل والنهار ، والحر والبرد . . .»(٢) .

لقد تَعَدَّدَتِ الأَضْدادُ في علاقة العُذْريين بالمحبوبات لِتُجاورَ بعضها البعض على مستوى اللغة وإن دَلَّتْ على تَنافُرٍ وتَباعُد ، وهكذا جلب البُعدُ القُربَ ، والعصيانُ الطاعةَ ، واليأسُ الرجاءَ ، والكِتمانُ الإذاعةَ ، والليلُ والنهارَ والحياةُ الموتَ . . .

---

(١) لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب : بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا . ص٩٢ .

(٢) الديوان . ص٣٣٩ .

أ . البُعدُ والقُرب/ اليأس والرجاء

اتخذ البعد والقرب أشكالا متعددة في شعر هؤلاء الشعراء سواء في ارتباطه بالزمن أو المكان ، فجاء البُعدُ حَقيقةً مُقرَّرَةً لا شك فيها ، والقُربُ أُمْنِيَةً لا يُرْجى حُصولُها . ومن صور ذلك قول عنترة[١] :

وَيُرْجى الْوَصْلُ بَعْـدَ الْهَـجْـرِ حِـيناً
كَـمـا يُـرْجَى الدُّنُوُّ مِنَ الْبِـعـادِ

وسَيُفْصِحُ الحوار بين الرجاء واليأس عن نفسه بشكل صريح في قول جميل[٢] :

صَـدَّتْ بُثَـيْنَةُ عَنِّي أَنْ سَـعَى سـاعٍ
وَآيَسْتُ بَعْـدَ مَـوْعُـودٍ وَإِطْمـاعِ

ومع تَمَكُّنِ أحاسيس اليأس من قلب الشاعر ، فإنه يظل على حاله دون تغيير ، فالبعد والقرب ليس بِمِقْياسَيْنِ لاختبار المشاعر الثابتة على حب بثينة ، ولذلك قال[٣] :

إِذَا صَـبَـقَـتْ زِدْتُ اشْـتِـيـاقـاً وَإِنْ نَأَتْ
أَرِقْتُ لِبَـيْنِ الدَّارِ مِنْهـا وَلِلْبُـعْـدِ

وتُشْبِهُ المحبوبات عُشاقَهُنَّ في ثبات الحال ، لكن ليس على المودة وإنما على الهجر والصُّدود ، فهو السلوك القَارُّ في حالتَيْ القُرْبِ والبُعْدِ ؛ قال مجنون ليلى[٤] :

أُحِـبُّكِ يَا لَيْلَى وَأُفْـرِطُ في حُـبِّي
وَتُبْـدينَ لِي هَجْـراً عَلَى الْبُـعْـدِ والْقُـرْبِ

---

(١) الديوان . ص١٩٥ .

(٢) الديوان . ص١١٥ .

(٣) الديوان . ص٧٤ .

(٤) الديوان . ص٦١ .

ويتخذ القرب والبعد شكلا آخر في علاقة الشاعر بليلى ، فإصراره على حبها كان سببا في إغضابِه قَوْمَهُ الذين أظْهَروا له من الجَفاءِ ما يُريعُه ، فَصَوَّر علاقته بهم في قوله(١) :

وَأَنْتِ الَّتي أَغْــضَــبْتِ قَــوْمي فَكُلُّهُمْ
بَعِــيــدُ الرِّضــا دَاني الصُّــدودِ كَظيمُ

إنها علاقة تقوم على التناقض حيث البعد والقرب جَلَبا إليه طباقا آخر مرتبطا بالإحساس والسلوك ، وهو الرضا والإقبال في مقابل الصدود والإعراض .

وفي سياق التشبيه يبرز الطباق كعنصر بَياني حاسم في صنع الصورة الشعرية وذلك في إظهار حالة التقابل بين مشاعر اليأس والطَّمَع في المحبوبة ، فتشبيه المجنون ليلى بالشمس هو أرضية معلومة لإقامة صورة يَجهل القارئ عناصر جماليتها المصنوعة من الجُزْئيات المحيطة بهذه الصورة ؛ قال المجنون(٢) :

أَقـولُ لأَصْـحـابِي هِيَ الشَّـمْسُ ضَـوْؤُها
قَــريــبٌ وَلَكِـنْ في تَناوُلِـهــا بُعْــدُ

فانصراف الشاعر إلى الضوء جَرَّ إليه طباقا دالاً على طبيعة الإحساس بهذا الضوء والقُدْرَةِ على التفاعل معه ، وإن ظلت لِلأَصْلِ سلطة تَقْريرِ المصير . فالشمس/ ليلى بعيدةُ المُتناوَلِ ، لكن الضوء/ الجمال يَشِعُّ حتى يظن الشاعر أن صاحبته توجد بالقرب منه .

ولعل هذا الحوار يكشف عن اعْتِمال الأماني في نفسية الشاعر الخاضع لسلطة اليأس والرجاء المرتبطين بالحياة والموت ، ولذلك ترى المجنون دائمَ الأمل حَذِراً من اليأس القاتل ؛ قال(٣) :

---

(١) الديوان . ص١٩٢ .

(٢) الديوان . ص٧٩ .

(٣) الديوان . ص٦٨ .

إذا مِتُّ خَـوْفَ الْيَـأْسِ أَحْـيـانِيَ الرَّجَـا
فَــكَـمْ مَــرَّةٍ قَــدْ مِتُّ ثُمَّ حَــيِـيتُ

وبينما يقاوم المجنون اليأس بالرجاء ، يستسلم قيس لبنى للقضاء ويرضى بحتمية الفراق والبُعْد بَعْدَ الأُنْسِ والقُرْبِ ، لِيَنوبَ الصبر عن الرجاء ؛ قال[1] :

وَكَمْ قَــدْ عــشْتَ بالْقُــرْبِ منْـهـا
وَلَـكِنَّ الْفِــراقَ هُوَ الـسَّـبِـيلُ
فَـصَـبْـراً كُلُّ مُــؤْتَلِفَــيْنِ يَوْمــاً
مِنَ الأَيَّــامِ عُــشُّــهُــمـا يَزول

ب. الحياة والموت

اتخذ حديث الشعراء عن الحياة والموت عدة أشكال ، فقد جاء لَصيقا بحال الشعراء في معزل عن العلاقة بالنساء أو ضمن هذه العلاقة ؛ قال جميل بن معمر مبرزا تناقض سلوكه وسلوك بُثينة[2] :

أُريدُ صَــلاحَــهـا وَتريدُ قَــتْلي
فَــشَــتَّى بَيْنَ قَــتْلي وَالصَّــلاحِ

ويتساءل المجنون عن أحواله التي لم يعد لها مُبْتدَأٌ ولا آخر ، جالبا لذلك الطباق القائم على الموت والحياة ؛ قال[3] :

أَمــاتَ أَمْ هُوَ حَـيٌّ في الْبِــلادِ؟ فَـقَــدْ
قَلَّ الْعَــزاءُ وَأَبْدى الْقَلْبُ مَـا جَــزِعَـا

ويُداهِمُ الموت الشعراء العذريين كلما تحققت أمانيهم واجتمعوا بمحبوباتهم ، قبل أن تُدْرِكَهُمُ الحياة بعد فِراقِهِنّ . إن الموت هنا والحياة كناية عن الذُّهول

---

(١) الديوان . ص٦٣ .

(٢) الديوان . ص٥٢ .

(٣) الديوان . ص١٥٨ .

والحيرة والتَّلَعْثُم والكلام والطلاقة ، ولذلك صُورٌ متعددة كقول جميل[١] :

يَمُـوتُ الْهَـوى مِنِّي إذا مـا لَقـيـتُـهـا
وَيَـحْـيـا إذا فـارَقْـتُـهـا فَـيَـعـودُ

وبتعبير أكثر مُباشَرَةً وتَقْريرية قال قيس لبنى[٢] :

بَليغٌ إذا يَشْكُو إلى غَـيْـرِها الْهَـوى
وَإِنْ هُـوَ لاَقـاهَا فَـغَـيْـرُ بَلِيغ

إلا أن المجنون سيقلب وجهَ الطباق وسِياقَهُ حين سيربط الموت بالبُعد والحياة بالقُرب ؛ قال[٣] :

أَمـوتُ إذا شَطَّتْ وَأَحْـيـا إذا دَنَتْ
وَتَبْـعَثُ أَحْـزانِي الصَّـبا وَنَسِـيـمُـها

ج. الطاعة والعِصيان

إذا كان حب الشعراء ثابتا لا يتحول ، فإن لذلك تَجلياته في النصوص الشعرية ، ومن أبرزها إقرارهم بالطاعة المُطْلَقَة لهؤلاء النِّسْوة معتبرين أن ذلك حتما مَقْضيا ومُسَلَّماً به لا ينبغي خَلْخَلَتُهُ وإنْ بالأسئلة ، فقد عبر المجنون عن ذلك بقوله[٤] :

رَضِـيتُ بِقَـتْلي في هَواها لأَنَّني
أَرى حُبَّـها حَـتْـماً وَطاعَـتَـها فَـرْضَا

إلا أن الأسئلة سَتُثارُ حول علاقة الشاعر بنفسه المُتَقَلِّبَة من الطاعة إلى العصيان ، فكثيرا ما زَجَرَ الشعراء أنفُسَهم وخاصموها لمَّا اشتد بهم حبهم

(١) الديوان . ص٦٨ .

(٢) الديوان . ص٥٣ .

(٣) الديوان . ص١٩٧ .

(٤) الديوان . ص١٣٩ .

وتَعاظمَتْ مصائبهم ، إلا أن هذه النفوس غالبا ما تَنْزَعُ مَنْزَعاً مُخالفا لرغبات الشعراء ، إذ تَعَلُّقُها بالمحبوبة لا انْفِكاكَ منه مهما كانت درجة اللوم إنْ مِنْ قِبَلِ الشاعر أو الآخرين ، فكل البدائل مرفوضةٌ ، وحدها المحبوبة تملك زِمام النفس ؛ طاعةٌ لا تُرَدُّ .

ومن صور تَخاصُم الشاعر مع نفسه القائم على الطباق قول جميل بن معمر(١) :

فَلَوْ أنَّ نَفْـــســـي يَا بُثَـــيْنَ تُطِيـــعُني
لَقَـــدْ طالَ عَنْكُمْ صَـــبْـــرُها وَعَـــزَاؤُها
وَلَكِنْ عَـصَـتْني وَاسْـتَـبَـدَّتْ بِأَمْـرِها
فَـــأَنْت هَـــواها يَا بُثَـــيْنُ وَشِـــفَـــاؤُها

وعلى غير ما يهوى جميل تُطيع بُثَيْنَةُ من يَعْذِلها في حب جميل فتُبْدي هُجْرانا وصُدودا ، بينما يتمسك هو بِعصيانه لاَئِميه وجحود عَذْلِهم إخلاصا منه لحب فَتاتِه ؛ قال(٢) :

وَأَطَعْتِ فِيَّ عَـــواذِلاً فَـــهَـــجَـــرْتِـــنِي
وَعَـصِيتُ فيكِ ، وَقَـدْ جَـهَـدْنَ ، عَـواذِلي

وتبدو الطاعة والعصيان أيضا في رضا الشاعر أو سخطه على سلوكٍ اقْتَرَفَتْهُ نفسه أو المحبوبة ؛ قال جميل(٣) :

وَإِنِّي لَـيُـــــرْضِـــــيني قَـليلُ نَـوَالِـكُـمْ
وَإِنْ كُـنْـتُ لا أَرْضـى لَـكُـمْ بِـقَـلـيـلِ

(١) الديوان . ص٢٤ .

(٢) الديوان . ص١٨٠ .

(٣) الديوان . ص١٨٦ .

د. اختلاف الزمن وثبات الحال

يختلف الزمن ويتعاقب الليل والنهار على الشعراء فترى منهم من يرجو دوام نهاره لأن الليل يُرْعِب ، وترى منهم من لا يُمَيِّزُ بين الليل والنهار ، فالبَلِيَّةُ واحدة ولا دخل للبُعْدِ الزمنيِّ في تخفيفها أو تعميقها .

وكل هذه الأُمْنيات والمِحَنِ صَوَّرَها مجنون ليلى في مواضع شَتَّى من ديوانه ؛ قال(١) :

نَهاري نَهارُ النَّاسِ حَتَّى إذا بَدا
لِيَ اللَّيْلُ هَزَّتْني إِلَيْكَ الْمَضاجِعُ
أُقَضِّي نَهاري بالْحَديثِ وَبالْمُنى
وَيَجْمَعُني وَالهَمَّ بِاللَّيْلِ جامِعُ

يُؤَشِّرُ الشطر الأول من هذين البيتين على مقدمة طبيعية وعادية لعلاقة الشاعر بالنهار ، فلا اختلاف بينه وبين الناس في هذه العلاقة ، غير أن هذه المقدمة سوف لن تجد لها امتدادا في ما يأتي بعدها ، إذ الشطر الأول من البيت الثاني يُلْغِي هذه المقدمة عندما تصبح مساحةُ النهار خالِصَةً للأماني وحديث الحب ، وهو سلوك مخالف لسلوكات باقي الناس ، أما الليل فلم يعد رمزا للراحة والتحلل من متاعب النهار ، بل تحصيلا لها ، وقد أشَّرَتْ الاستعارة البديعة في الشطر الثاني من البيت الأول على هذه المِحْنَة حين استدعى الشاعر فعل «هَزَّ» وقَرَنَهُ بالمَضاجع التي تعني بحسب هذه الاستعارة «الأشواق» ، فالمجنون نَبا به فراشُه ولم يَسْتَوِ حاله بسبب هذه الأشواق التي تَهُزُّهُ للمحبوبة ، والتي ستتحول إلى هَمٍّ في ليل غيرِ مُبْصِرٍ ، فلا حيلة للشاعر ولا وسيلة لتصريف هذا الهم . بل إن النهار لا يختلف عن الليل إلا في الطول ؛ أما الأحزان فثابتة ، وهو ما جعل المجنون يَمَلُّ نهاره ولا يتمنى حُلولَ لَيْلِهِ ؛ إنه وجه آخر من الأماني المستحيلة ؛ قال(٢) :

---

(١) الديوان . ص١٤٥ .

(٢) الديوان . ص١٧٠ .

نَهــاري نَهــارٌ طالَ حَــتَّى مَلَلْــتُــهُ
وَلَيْلِـي إِذا مَـــا جَنَّنـي اللَّيْـلُ أَطْوَلُ

ذ. الكِتْمان والفَضْحُ

تكاد جل الدراسات والأخبار المحيطة بحياة وشِعر العشاق تُجْمع على أن كتمان الشعراء لحبهم أو الإفصاح عن ذلك علانية كان السبب المباشر في الجمع بين هؤلاء ومحبوباتهم أو التفريق بينهم ، فعادة العرب قضت بمنع زواج الشعراء مِمَّنْ تَغَزَّلوا بِهِنَّ دَرْءاً للفضيحة «المزعومة» ، وهو ما أَوْدى بكل الشعراء العشاق ما عدا عبد الله بن العجلان في الجاهلية وقيس لبنى في الإسلام .

وحكاية الكتم والإفصاح عن المشاعر مشهورة بين هؤلاء ، وقد صَوَّروا ذلك في سياق التعبير عن محنهم ، إذ اشتداد الحب والشوق للمحبوبة يُحْوِجُ إلى الحديث سواء مع النفس المملوءة بهذا الحب ، أو مع الآخر .

من صور هذه المحنة قول جميل بن معمر(١) :

أَأَكْــتُمُ مــا بِي مِـــنْكِ ثُمَّ أَبُثُّــهُ
رُواةَ الخَنـــا ، إِنِّي إِذَنْ لَـلَـئِـــيمُ

إن اقتدار الشعراء على الكتم أَمَرُّ من ابتعاد الحبيبة والحنين إليها ، ولذلك استسلم جُلُّهم إلى الإعراب عن حبه جِهاراً ، أو نَابَتْ عنها حالته الجسدية أو سلوكه ، وقد رأينا كيف أن الأعين تَنوبُ عن النُّطْقِ في إذاعة أَمْرِ الحب ، بل إن نُحولَ الجسد وسُقْمَه علامةٌ على ما يُخْفي القلب من مشاعر . ولذلك قال عنترة مُبْرِزا حالتين متناقضتين(٢) :

فَــاغْــتَــالَني سَــقَــمي الَّـذي فِي
باطِني أُخْـفِـيــهِ فَـأَذاعَــهُ الإِخْـفــاءُ

---

(١) الديوان . ص١٩١ .

(٢) الديوان . ص١٩٣ .

٢-٣- ربط

يبدو وَلَعُ العذريين بعناصر الطبيعة كبيرا ، وهم في هذا الإحساس لا يختلفون عن باقي الشعراء ، ولذلك تراهم يستدعون كل ما له علاقة بتوجههم الشعري . فالعلاقة بين الشاعر والمحبوبة أَوْجَبَتْ أن يصوغ الشاعر مجموعة من الصور التي تخضع لمنطق الذات المتحولة من وضع إلى آخر . إلا أن الثابت هو ارتباط هذه الذات بكل ما هو حِسِّي لا تتجاوزه إلى المُجَرَّد إلا بالاستناد إلى بعض المُسَلَّماتِ كما رأينا مع المجنون حين شبه عذاب الحب بعذاب أهل النار الذين تُسْتَبْدَلُ جلودهم بجلودٍ حَيَّةٍ كل لحظة ليكون إحساسهم بالعذاب أليما ، وهذه صورة غير مرئية وغير مُدْرَكَةٍ الآن إلا من جهة الإيمان بها كَجَزاء في المستقبل ؛ أما باقي الصور فإن الطابع الحسي هو الذي يميزها ، بل إن الشعراء أخضعوا مشاعرهم لِمَنْطِقِ هذه الصور كما هي في الواقع ما دامت هي المشبَّهات بها ، إذ جعلوا قلوبهم دِلاءً ، ومحبوباتهم غِزْلانا وشُموسا وأقمارا . . . . كما أنهم اتفقوا في تقديم أنفسهم في صورة الضعف والوهَن ، وفي حاجَةٍ إلى السند أو إلى الشفقة دائما ، إذ وظفوا ، كثيرا ، صورة الحمامة والظّبْيِ والعصفورة . . . ، حتى إذا ما حاولوا تجاوز هذه الصور إلى غيرها لم يجدوا أمامهم إلا صورة الرجل المَدْيونِ أو المُصاب بالقَحْطِ والفاقَةِ أو الهائم الذي لا قرار له أو الصائم الذي أَنْهَكَهُ الظَّمأُ .

إن هذا الانتقال بين الصور لا يعني التَّرَفُّعَ عن حالة الضعف التي تَسْجُن الشعراء ؛ فما إن يحاولوا التمرد عليها حتى تُعيدَهُم إلى إسارِها بشكل أقوى .

إن تركيز الشعراء على جلب كل صورة تخدم العاطفة أمر متوقع وملائم لطبيعة الغرض الشعري الذي يَنْظُمونَ فيه ، فهم مُحتاجونَ ، باستمرار ، إلى التعاطف ؛ ولتحصيله لا بد من دَغْدَغَةِ مشاعر الناس بصور مُؤَثِّرَةٍ . وهذه إحدى الوظائف الرئيسية للصورة الشعرية بعد أن تكون قد أثارت انتباه القارئ إلى المعاني الشعرية . قال الأستاذ جابر عصفور : «تتمثل أهمية الصورة الفنية ، إذن ، في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي

الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به»[١] .

ولا تنفصل هذه الوظيفة عن وظيفة أخرى قد تكون غيَر مُعْلَنَةٍ في الشعر بالقدر نفسه الذي تُفْصِحُ به عن نفسها في النثر/ الخطابة ، وهي وظيفة الإقناع . فما التأثير إلا خُطْوَةً أولى للسعي نحو إقناع الناس بفكرة ما ، ولذلك يستطرد الشعراء في تفريع صورهم وتوضيحها وتأكيدها حتى تستقر في الوجدان والفكر فيحصل التجاوب الصادر عن قناعة سببها المباشر إعجاب المتلقي بما يصوغه الشاعر الباحث عن الظَّفَرِ بِهدفٍ مُحَدَّد هو إدراك السعادة ، وهو مَسْعىً تطول مُنْعَرَجاتُه فلا يتحقق أبدا بالشكل الذي يتمناه . وفي هذه الوظيفة يقول د . جابر عصفور : «الشرح والتوضيح خُطوةٌ أولية في عملية الإقناع ، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني ، يشرحه له ، بادئ ذي بدء ، ويوضحه توضيحا يُغْري بِقَبولِه والتصديق به . ولا يفترق ما نقصده بالشرح والتوضيح عما قصده القدماء «بالإبانة» التي رَدُّوا إليها جانبا كبيرا من بلاغة الصور وتأثيرها . ذلك أن «الإبانة» تعني التوضيح والشرح ، أو التعبير عن المعنى بطريقة تُقَرِّبُ بَعيدَهُ وتَحْذِفُ فُضولَه وتُصَوِّرُهُ في نفس المتلقي أَبْيَنَ تصوير وأوضحَه»[٢] .

ولأجل هذه الأهداف لا تكتفي الصورة بتقرير الواقع والاقتناع بنقل تفاصيله ، وإنما تحتاج إلى تَجْميله أو تَقْبيحِه حتى وإن اقتضى الأمر الالتجاء إلى المُبالغة التي هي سِمَةٌ من سِمات الشِّعر ورُكْنٌ أساسي من الأركان التي تنهض عليها الصورة . وهو أمر ملحوظ جدا في أشعار العذريين ، إنْ في تصوير جَمال محبوباتهم أو تصوير أحوالهم السيئة .

كما أن الصورة عند العذريين تستوعب إسقاطات الشعراء النفسية وانفعالاتهم العاطفية ، فتأتي متحركة مُفَصَّلَةً تهتم بالجزئيات الدقيقة التي لا

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . ص ٣٦٣ .

(٢) نفسه . ص ٣٦٨- ٣٦٩ .

تُهْمِلُ الصَّغائِرَ ، ولَرُبَّما حققت أحد أهدافها بالتركيز على هذه الدقائق . (الخلاصات)

هكذا ننتهي إلى أن طبيعةَ الصورة حِسِّيةٌ ، ومَرْجِعِيَتُها الأساسية هي عناصر الطبيعة المُدْرَكَةِ بالملموس من قِبَلِ الشعراء ، وأنها نافِرَةٌ من كل تجريد قد يُبْعِدُها عن أداء الوظيفة التي من أجلها جُلِبَتْ ، لا تساهم فقط في صنع المعنى الشعري وإنما تحاول توسيعه وإبرازه بحسب نوايا الشاعر دفعا للمتلقي إلى الاقتناع ؛ ولا تنفصل عن العاطفة . إنها ، إضافة إلى ذلك ، رحلة ذهنية تحاول إدراك هذه المَلْموسات من قِبَلِ القارئ .

الفصل الثالث:
الإيقاع

ليس الحديث في الإيقاع فَضْلَةً أو حِلْية لا وظيفة لها إلا تجميل الدراسة ؛ بل إنه جوهر القضايا المتصلة بالنص الشعري ، خصوصا إذا كان قديما كالذي نجعله موضوعا لكتابنا . وإسقاط هذا المبحث من الدراسة (أي دراسة شعرية) إنما هو تعطيل لدينامية النص الشعري وتهميش لمركز المقومات الفنية للشعر على الإطلاق . فالإيقاع هو الركيزة الثابتة في الإبداع الشعري قبل أن يبدأ الشاعر في تجميع العناصر الأخرى المتصلة بالصورة أساسا بمفهومها الواسع ، إضافة إلى المعجم . بل إن علاقة الإيقاع باللغة/ الخطاب الشعري علاقة جدلية وضرورية ، لأنه يقوم بتنظيم هذا الخطاب وترتيبه . ومثلما لا ينفك الخطاب عن معناه ، لا ينفك الإيقاع عن معنى هذا الخطاب . إن الإيقاع تنظيم للمعنى في الخطاب (. . .) . كما أن المعنى يتم في كل أنساق الخطاب وعبرها[١] . ولعل هذا هو مسوغ القول بضرورة أن يكون الصوت صدى للمعنى (. . .) ، بل يكون الصوت هو المعنى نفسه في الشعر تحديدا[٢] .

وهو التوجه الذي كان قد أقره كريماس في قوله : إن الدلالة يمكن أن تختفي وراء الأصوات ووراء الصور[٣] ؛ وبذلك يمكن التفكير في كون الشعر يعود إلى علاقته بالأصوات والموسيقى[٤] .

---

(1) Henri Meschonnic. Critique du Rythme. P72.

(2) Maurice-Jeun. Le Febvre: Structure du Discours de la poésie et du recit. P48.

(3) A.J.Graimas. Du Sens. Op. cit. p49.

(4) Gérard Cordesse- Gérard Lebas. Langages Littéraires. P35.

وهذا التصور الذي يجعل العلاقة بين الصوت والمعنى من جهة ، وبينه وبين الدلالة[١] من جهة أخرى يكاد يكون عاما في مختلف الشعريات . ففي النقد العربي القديم المواكب لتحولات الشعرية العربية في مفاصلها الكبرى ، نجد هذا الوعي بالربط بين مقومات القصيدة ، لا سيما حين بدأ ينظر إليها نسقا لغويا عاما تساهم كل المكونات في صنع شعريتها المتميزة ، وهو ما تم التعبير عنه بالتحام أجزاء القصيدة أو ائتلاف اللفظ والمعنى ، أو غيرها من العبارات الدالة على هذا التناغم بين المكونات الشعرية ، كما نص على ذلك قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» .

إن الإيقاع مُقَوِّمٌ ثابت في الشعر مهما كان مصدره ، وهي الحقيقة التي أثبتها ذ . محمد العمري في قوله : «يبقى أن الإيقاع ، في جميع أنحاء العالم ، حسب الكلمة المشهورة لَمِاياكُوفْسْكِي ، هو القوة المِغْناطيسِية للشعر (القصيدة)»[٢] .

ولا يخفى دوره الحاسم في صنع شعرية القصائد ؛ وهو مكون غامض ومعقد ينبني على تداخل عدة عناصر ، غير أن «غموضه لم يصرف الدراسين عن استعماله برغم كل البدائل المقترحة حسب التوجهات النظرية»[٣] .

ويبدو أن إصرار الدراسين على تناول البنية الإيقاعية في النصوص الشعرية بالدرس والتحليل ، نابع من إحساسهم بأن الإيقاع هو «الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم ، أو على الأقل ، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم

(١) ميزنا هنا بين الدلالة والمعنى لأن المعنى يُعْطى ، ولا فضل للقارئ فيه ، بينما الدلالة تُبْنى ، وهذا دور القارئ مستثمرا مؤشرات نصية أو سياقية ، ومستثمرا قدرته على تشغيل آليات التأويل .

(٢) نقلا عن «مسألة الإيقاع في الشعر الحديث» .لمحمد العمري . فكر ونقد . ع٨ . ص٥٥ .

(٣) محمد العمري . بنية الإيقاع في الشعر الكويتي في النص الثاني من القرن العشرين . مقال غير منشور

يُنازَعْ في شعريتها»[١] ؛ فهو إذن «شرط ضروري لدخول نص ما منطقة الشعر»[٢] . هكذا تبدو الحاجة ماسة إلى الإيقاع سواء في عملية الإنشاء الشعري أو في الكتابة النقدية .

والإيقاع مستويان مختلفان من حيث الطبيعة ، متكاملان من حيث الدور الذي يلعبانه في الكتابة الشعرية ؛ مستوى خارجي تجريدي ينهض على الوزن العروضي ، ومستوى داخلي أكثر تعقيدا ، لأنه يتأسس على مجموع التقنيات اللغوية الموظَّفَة في القصيدة ، إن على مستوى المكون البلاغي الصوتي أو النحوي التركيبي . وكل هذه مكونات يصعب وضع حدود بينها ، إذا لم نقل يستحيل ، لأن بعضها يظهر في ثنايا البعض ، مَجلوبا له بالضرورة .

وإذا كان الكثير من الباحثين يميزون بين الإيقاع والوزن/ العروض ، على اعتبار أن الوزن هو التتابع الجيد والمنظم للمقاطع المُصَوِّتة وغير المصوتة ، الطويلة والقصيرة ؛ بينما الإيقاع هو تحقق هذه الترسيمة في اللغة»[٣] . ويرون أن الإيقاع أعم من الوزن حتى وإن كان هذا الأخير ضروريا لوجود الأول[٤] ، فإن الفصل بينهما أمر مستحيل لأن الوزن تَمازُجُ أصوات مُنْتِجَةٍ لتناغم معين في الإيقاع[٥] . أي أننا ما إن نخرج من الوزن حتى نجد أنفسنا في الإيقاع والعكس صحيح .

وتماشيا مع هذا الفهم لبنية الإيقاع الشعري ، فإن الحديث لا يستقيم إلا بالتطرق إلى هذين المستويين دون إهمال أحدهما أو إقصائه ، وإلا فإن السعي إلى التركيز على جانب دون آخر ، يعني تقزيم مفهوم الإيقاع واختزاله في

---

(١) محمد العمري . مسألة الإيقاع في الشعر الحديث : مفاهيم و أسئلة . مجلة فكر ونقد ع١٨ . ص٥٥ .

(٢) نفسه . ص٥٥ .

(3) Henri Meschonnic. Critique du Rythme. P163.

(4) Ibid. P184.

(5) Ibid. P152.

عبارات تبسيطية تكافئ بين العَروض والقافية والموسيقى والإيقاع . وهو ما ترفضه بنية الشعر بشكل عام ، والشعر العربي خصوصا .

ويعد الصوت اللُّحْمَة التي تصل بين جميع المستويات الإيقاعية ، نظرا لتردده فيها على اختلافها ؛ وهو ما عبر عنه ذ . محمد العمري في قوله : «المكون المركزي في الإيقاع مكون موسيقي صوتي»(١) .

ولأننا أمام شعر عربي يندرج في خانة القصيدِ ، وأمام إيقاع بمستويين كبيرين : داخلي وخارجي ، ولأن الشعر أغراض متعددة ، والإيقاع الخارجي/ الوزن العروضي أوزان كثيرة ، والإيقاع الداخلي مستويات مُتَشَعِّبَةٌ ، فلا بد من أن نرسم لحديثنا في هذا المبحث حدودا تَقِيهِ من الانزلاق إلى ما لا يُحصى من القضايا المتصلة بالشعر وإيقاعه ؛ ولذلك فإن عملنا سيتجه أساسا إلى نقطتين أساسيتين . تتمثل الأولى في رصد العلاقة بين الأوزان العروضية والأغراض الشعرية من خلال الكشف عن هذه العلاقة بين الأوزان وفن الغزل العذري ، وتتمثل النقطة الثانية في إبراز خاصيتين أساسيتين في إيقاع هذا الفن هما : إيقاع التوازي وإيقاع الحكي . وكيف أنهما يتقاسمان دور توجيه إيقاع هذا الشعر ، وذلك بإعطاء نماذج من تجارب مختلفة .

١ . جدلية الوزن العروضي والغرض الشعري: وَهْمٌ أم حقيقة؟

ما كان لهذه النقطة أن تُثير انتباهنا ، رغم أننا على وعي بها ، لولا اعتراضها طريقنا ونحن نحلل قصيدة «المُؤْنِسَة» إيقاعيا محاولين الكشف عن الإضافات الإيقاعية التي أضافها بحر الطويل لهذه القصيدة ، ومدى ملاءمته معانيها وهي غزل عذري صرف .

ولأننا وقفنا على مُفارَقَةٍ كبيرة أحدثتها الكثير من الأصوات القديمة والحديثة بخصوص علاقة بحور الشعر بالأغراض الشعرية ، كان لزاما علينا أن

(١) محمد العمري . مسألة الإيقاع في الشعر الحديث . ص٥٦ .

نعود بهذه العلاقة إلى حيث يجب أن تكون ، فكان الرأي إدراجُها هنا . فالمقام يتسع لمناقشتها دون تقصير .

لقد شاعت بين الدارسين مَقولَةٌ صارتْ من المُسَلَّمات التي لا يجوز خَلْخَلَتُها ولو بطرح السؤال حولها رغم أنها قابلة لأن تُناقش ، وذلك بالاحتكام إلى النصوص ، حتى لا يبقى النقاش خارج المجال الذي انطلق منه (النص الشعري) .

وجوهر هذه المقولة هو أن الأوزان الشعرية لا تُلائِم كل الأغراض ، وأن هذه الأغراض غيرُ صالحة لأن تُنْظَمَ على جميع الأوزان ولا تتعداها إلى غيرها . ومن ذلك بحر الطويل وما يماثله من أوزان كالبسيط والوافر والكامل ، فهذه مُلائِمَةٌ لأغراض «جليلة عظيمة» كالمدح والهجاء ، وما دونهما يُناسِبُ باقي الأوزان غيرِ الطويلة لأنها أغراض ليست بِجَلالَة المدح والهجاء .

والواقع خلاف ذلك ، فَشَرْطُ النَّوْعية ليس بإمكانه تحديد طبيعة العلاقة بين الشعر وأوزانه ، كما أن هذا الربط ليس له ملامح إيقاعية تُمَيِّزُهُ .

وفكرة الربط بين الوزن والغرض ليست مُبْتَدَعَةً من قِبَلِ المعاصرين ، وإنما هي طرح قديم أَصَّلَتْ له مجموعة من الإشارات لنقاد الشعر العربي القديم ، التي انتهت إلى حازم القرطاجني ، كما انتهت إليه كل القضايا النقدية ، فكان له فيها الرأي الواضح . وخلاصة رأيه أنْ حَسَمَ النقاشَ لصالح هذا الارتباط احتكاما لطبيعة الوزن ونوعية الغرض . فقد خَصَّصَ لذلك مَعْلَماً كاملا تحت عنوان : «معرف دال على طرق المعرفة بأنحاء النظر في بناء الأشعار على أَوْفَقِ الأوزان لها» ، وكله دفاع عن هذه الفكرة ؛ قال : «ولما كانت أغراض الشعر شَتَّى وكان منها ما يُقْصَد به الجِدُّ والرَّصانَةُ ، وما يُقْصَدُ به الهَزْل والرشاقة ، ومنها ما يُقصد به البَهاءُ والتَّفخيمُ ، وما يُقصَد به الصَّغار والتَّحقيرُ ، وجب أن تُحاكَى تلك المقاصد بما يُناسِبُها من الأوزان ويُخَيِّلُها للنفوس . فإذا قصد الشاعرُ الفَخْرَ حاكى غَرَضَه بالأوزان الفَخْمَةِ الباهية الرَّصينة ، وإذا قصد في موضع قَصداً هَزْليا أو اسْتخفافيا وقصد تحقيرَ شيءٍ أو العَبثَ به ، حاكى ذلك بما يُناسِبُه من

الأوزان الطائشة القليلة البهاء ؛ وكذلك في كل المقاصد»[1] .

ولا يُخفِي حازم مرجعيته في هذا الفهم لعلاقة الأوزان بالأغراض ؛ ففي آخر هذا النص جاء بما يدعم توجهه ،لكن من خارج المرجعية العربية الصرف . قال : «وكانت شعراء اليونان تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا يتعداه فيه إلى غيره»[2] .

واضح جدا أن حازم وقع تحت جاذبية أرسطو التي جعلته يُقَسِّمُ الشعر العربي كله إلى مدح وهجاء ، وجعلته يُبَرِّرُ موقف الربط الصريح بين الوزن والغرض ، لا من حيث الفكرةُ وحسب ، ولكن من حيث المصطلحاتُ الموظَّفةُ أيضا . فأرسطو كان قد أشار إلى الفكرة نفسها في كتاب «فن الشعر» عندما تحدث عن نشأة الشعر وأقسامه وعن أنواع الملحمة وأوزانها . قال : «والتجربة تَدُلُّنا على أن الوزن البُطولي هو أنسبُ الأوزان لِلْملاحِم ؛ ولو أن امْرَءاً استخدم في المُحاكاة القَصَصية وزنا آخر أو عِدَّةَ أوزان لَبَدَتْ نافِرَةً ، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع . ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغَريبات والمَجازات كل التلاؤم ، إذ في هذه المسألة أيضا تَفوقُ المُحاكاة القصصية غيرَها ؛ أما الوزن الأيَامْبّي والوزن الرباعي الجاري (التّروكي) فَمَليئان بالحركة ، فأحدهما أنسبُ للرقص ، والآخر أنسب للفعل . وشرٌّ من هذا كله أن نَمْزِجَ بين هذه الأوزان كما قلنا من قبل . إن الطبيعة نفسها هي التي تَهْدينا إلى اختيار أنسب الأوزان»[3] . وهو الأمر الذي كان قد فَصَّل فيه عندما تحدث عن المأساة[4] .

إن شِعر المأساة والملحمة تبوأ مقاما رفيعا في سُلَّمِ التصنيف الأَرِسْطي

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص ٢٦٦ .

(٢) نفسه . ص ٢٦٦ .

(٣) فن الشعر لأرسطو . ترجمة بدوي . ص ٦٨ .

(٤) نفسه . ص١٥ .

للأشعار ، فاختار لهما ما رآه مناسبا من الأوزان (البُطولي)[1] . وقد أسقط حازم هذه الرُّؤية دون تعديل كبير على الشعر العربي المُخالِف تماما لما نَظَّر له أرسطو ؛ فجعل كل غرض «جليل» عند العرب مُحتاجا ، بالضرورة ، إلى وزن «هام» يتلاءم معه ؛ فكان الطويل أهم هذه الأوزان ، وكان المدح والهجاء على رأس الأغراض الجليلة . ولأن الغزل لا حَظَّ له في تصنيف حازم ، فإنه بدون شك خارج دائرة الاختيارات الجيدة .

إن مُقايَضَةَ حازم القَرْطاجَنِّي الشعْرَ العربي بالشعر اليوناني مُقايضةٌ كاملةٌ ، ولذلك كان من الطبيعي جدا أن تمتد إلى كل المقومات الفنية ، فكان الوزن مِمّا تمت به المقايضة إضافة إلى الغرض .

وقد وجدت هذه الأفكار صداها الواسع بين الدارسين المعاصرين الذين تابعوا حازما في موقفه ، بل وَسَّعوا آراءه باجتهادات قادتهم إلى إعادة تصنيف البحور وتسميتها بِمُسَمَّيات مختلفة كما فعل ذ . عبد الله الطيب في كتابه «المرشد لفهم أشعار العرب» الذي تحدث فيه عن الأوزان وِفْقَ خصائص موسيقية/ معنوية فَصَنَّفَها إلى ثلاث مجموعات هي[2] :

- النمط الصعب ، وفيه : المديد والخفيف والبسيط ، ومعها الأوزان المضطربة والقِصار والشَّهْوانية .
- البحور التي بَيْنَ بَيْن ، وهي : المديد المَجْزوء والسريع والكامل الأَحَذُّ .
- البحور الطِّوال ، وهي : المُنْسَرِح والخفيف والرجز والكامل والمتقارب والوافر والطويل والبسيط .

إلا أن هذا التوجه الذي رسخه حازم سَيُقابَل بانتقادات شديدة من قِبَلِ ذ . شكري عياد الذي قال في سياق تعليقه على حديث حازم في الأوزان

---

(١) أكد ذلك أرسطو في كتاب الخطابة بقوله : «ومِن بين أنواع الإيقاع : البُطولي . وهو الفخم» ص٢١٢ .

(٢) للتوسع في هذه الأصناف ينظر كتاب «المرشد» لعبد الله الطيب ومناقشة ذ . عبد الرؤوف بابكر السيد في كتابه «المدارس العروضية في الشعر العربي» . الفصل الرابع . ص ٣٩٧ وما بعدها .

والأغراض : إن «أذواق حازم للأوزان العربية تحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام طالما بقي الكلام على الأوزان منحصرا في القشرة السطحية للتفاعيل ، غير مُتجاوزٍ هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الفني المُكَوَّن من أصوات لها قِيَمُها اللغوية ولها في الوقت نفسه قِيَمُها الموسيقية»(١) .

وعلّق على اجتهادات ذ . عبد الله الطيب بقوله : «لا يستند في تمييزه بين الخصائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي ، ولا شك أنه تتبع في هذا الكتاب نماذج كثيرة من الشعر العربي قديمه وحديثه . ولكنه لم يحاول أن يُخْضعَ هذه النماذج لأي نوع من التحليل ، بل اكتفى بإثبات انطباعه الخاص عن كل وزن وتأييد هذا الانطباع ببعض الشواهد»(٢) .

وفي مقابل هذا الوضوح الذي يصدر عنه ذ . شكري عياد ، نجد ذ . إبراهيم أنيس مُتردِّدا بين الموقفين ، فهو لم يساير القدماء في آرائهم مُسايَرَةً كلية ، إلا أنه ظل مشدودا إلى فكرة الربط بين الأوزان والأغراض من خلال ربطه بين الوزن والحالات التي يُنْظَمُ فيها الشعر مُؤَكِّدا أن الشاعر في حالة «الجَزَع واليأس يَتَخَيَّرُ عادة وزنا طويلا كثيرَ المقاطع يَصُبُّ فيه من أشجانه (. . .) ؛ وإذا قيل الشعر وقْتَ المصيبة والهَلَع تأثر بالانفعال النفسي وتَطَلَّبَ بحرا قصيرا (. . .) ؛ أما في الحماسة والفخر (. . .) يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة ؛ أما المدح (. . .) أجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل) . . . ؛ أما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وَلَهٍ ولَوْعَة فأحرى به أن يُنْظَمَ في بحور قصيرة وألاَّ تطول قصائده ، ومثلُ هذا مثل كل شِعر يُنْظَمُ في مجالس العَبَث ووصف مُعاقَرة الخمر مما كان يُتَغَنَّى به أيام العباسيين ، وما كان يُسَمّى بشعر المُجون»(٣) . وقال عن بحر الطويل : إنه «الوزن

(١) موسيقى الشعر العربي . ص ١٣٤ .

(٢) نفسه . ص ١٣٤ .

(٣) موسيقى الشعر . ص ١٧٣- ١٧٤ .

الذي كان القدماء يُؤْثِرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ، ولا سيما في الأغراض الجِدِّية الجليلة الشأن ، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلالِ مواقف المُفاخَرَةِ والمُهاجاة والمُناظَرَة ، تلك التي عَنِيَ بها الجاهليون عناية كبيرة ، وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى»(١) .

إن كل الدراسات الشعرية تتفق على أن وزن الطويل أكثر الأوزان التي نُظِمَ عليها الشعر العربي ، وهو رأي وجيه بالاستناد إلى الإحصائيات المُؤَيِّدَة لهذا الطرح ، إلا أن استثناءَ بعض الأغراض من هذه العلاقة يبقى غير مقبول لأنه لا يعتمد على إحصائيات دقيقة تجعل النفس مطمئنة إليه . فقد تَبَيَّنَ بالملموس ، في رأي حازم وعبد الله الطيب وإبراهيم أنيس ، أن شعر الغزل من الأغراض التي لا تدخل ضمن ما عَظُمَ قَدْرُهُ ، ولذلك عُدَّ من أغراض الهَزْلِ والعَبَثِ ، وعليه فمن غير المُلائم أن يُبْنَى على أوزان الطويل أو الكامل أو الوافر أو البسيط التي تُناسب الأغراض الفخمة الجليلة .

لكن ماذا لو بَيَّنَتِ الإحصائيات أن الطويل والغزل يَرْكَبان بعضهما البعض بصورة مستمرة مَشفوعة بالبسيط والكامل والوافر؟ إنه الإجحاف إذن في حق هذا الغرض الذي عَدَّهُ ذ . شكري فيصل أصلا في الشعر العربي القديم تتفرع عنه كل الأغراض الأخرى ، وأنه أكثر الأغراض طُروقا من قِبَلِ الشعراء في الجاهلية والإسلام ، وإن لم يكن الأمر بهذا الإطلاق الذي ذهب إليه .

كما أن هذا الربط إِجْحافٌ في حق الأوزان وتَقْزِيمٌ لإمكانات ركوب بحر الطويل في كل الأغراض الأخرى المُفارِقَة للمدح والهجاء والفخر ؛ والمادة الشعرية تُقَدِّمُ الدليل على أن هذا الوزن صالحٌ حتى لِلْغَزَلِ ، بل مُلائِمٌ له كل المُلاءَمَةِ إلى جانب البحور الأخرى الطويلة .

وقد أضافت لنا إقامة الحُجَّة على هذه المُلاءمة عِبْئا آخر تَمَثَّلَ في إخضاع

(١) نفسه ١٨٧ . وهذا النص إحالة مباشرة على نص حازم القرطاجني الذي تحدث فيه عن خصائص الأوزان . ص ٢٦٨ .

شعر المجنون وعُروة وجميل وقيس لبنى وليلى الأخْيَلِيَّة وتَوْبَة الحِمْيَري وعنترة والمُرقِّشَيْن إلى التقطيع العروضي للحصول على نسَبٍ وإحصائيات مُدعِّمَة .

وفيما يلي مختلف الإحصائيات والنِّسَب المُحَصَّلِ عليها من هذه العملية :

أ . ديوان المُرَقِّشَيْن

أ . ١- المرقِّش الأكبر

البحر	الطويل	السريع	المتقارب	الكامل	البسيط	الخفيف	الوافر	المجموع
تردده	٦	٣	٣	٣	٢	٢	١	٢٢٠
النسبة	٣٠٪	١٥٪	١٥٪	١٥٪	١٠٪	١٠٪	٥٪	١٠٠٪

أ . ٢ . المُرَقِّش الأصغر

البحر	الطويل	البسيط	الخفيف	المجموع
تردده	٢	٢	١	٥
النسبة	٤٠٪	٤٠٪	٢٠٪	١٠٠٪

ب. ديوان عنترة

البحر	الوافر	الطويل	الكامل	البسيط	الخفيف	الرمل	المتقارب	الرجز	المنسرح	المجموع
تردده	٤٣	٣٧	٣٣	١٥	٥	٣	٣	٢	١	١٤٢
النسبة٪	٣٠,٢٨	٢٦,٠٥	٢٣,٢٣	١٠,٥٦	٣,٥٢	٢,١١	٢,١١	١,٤٠	٠,٧٠	٩٩,٩٦٪

وقد توزعت هذه الأوزان على أربعة موضوعات كبرى هي : الفُروسيات ، الغَزليات ، الفَخْريات ، والوِجْدانيات ؛ بِنِسَبٍ مختلفة نُوَضِّحُها كالآتي :

الموضوعات	الفروسيات	الغزليات	الفخريات	الوجدانيات	ملاحظة
عدد القصائد	٥٣	٤٨	٢١	١٩	أخـرجنا المُعَلَّقَـةَ من هذه العـملية لأنها تجمع كل الموضـوعـات . وقـد بُنِيَتْ على وزن الكامل .

إن الإحصائيات المتعلقة بديوان عنترة تقود إلى أرقام مضبوطة بخصوص بنائه لقصائد الغزل والوجدانيات على بحور مخصوصة . فقد بنى الغزليات والوجدانيات على بحر الكامل (٢١ مرة) من أصل (٣٣مرة) في مجموع تَواتُرِ هذا الوزن . أي بِنِسْبَةِ ٦٦,٦٪ ؛ بينما بُنِيَتْ على الطويل بالعدد نفسه (٢١ مرة) من أصل (٣٧ مرة) ، أي بنسبة ٥٦,٧٥٪ . وعلى بحر الوافر(١٣مرة) من أصل (٤٣ مرة) ، وذلك بنسبة ٣٠,٢٣٪ . وعلى البسيط (٧ مرات) من أصل (١٥ مرة) ، أي بنسبة ٤٦,٦٦٪ . وهذه النسب عالية جدا ، فهي تفوق النصف بكثير في الكامل والطويل ، وتقاربه في البسيط ، وتقارب الثُّلُثَ في الوافر . كما أن نسبة الوجدانيات مهمة جدا بلغت ٤٧,٥٪ من مجموع ما ضَمَّ الديوان .

وكذلك كان الشأن في دِيوانَيْ المرقِّشين اللذين بلغ فيهما الطويل نسبة ٣٠٪ عند المرقش الأكبر ، مشفوعة ب ١٥٪ للكامل و١٠٪ للبسيط . وبلغ نسبة ٤٠٪ عند المرقش الأصغر مدعَّمة ب ٤٠٪ للبسيط ، علما أن هذين الشاعرين من عُشاق العرب ، وحضور قصائد الغزل وما يتعلق بالعاطفة يُشكل نسبة ٦٥٪ عند المرقش الأكبر ، و٦٠٪ عند المرقش الأصغر .

وسيحافظ بحر الطويل على هذا الحضور عند شعراء العذرية في العصر الأموي ، الذين لم يَنْظُموا خارج الغزل . وفيما يلي الإحصائيات الخاصة بهم :

ت. ديوان عُرْوَةَ بن حَزِام

البحر	الطويل	الرجز	الوافر	الكامل	البسيط	المجموع
تردده	١٠	٢	١	١	١	١٥
النسبة	٪٦٦,٦٦	٪١٣,٣٣	٪٦,٦٦	٪٦,٦٦	٪٦,٦٦	٪٩٩,٩٧

ث. ديوان تَوْبَةَ الحِمْيَرِي

البحر	الطويل	الوافر	الرجز	الكامل	المجموع
تردده	١١	٢	٢	١	١٦
النسبة	٪٦٨,٧٥	٪١٢,٥٠	٪١٢,٥٠	٪٦,٢٥	٪١٠٠

ج. ديوان ليلى الأَخْيَلِيّة

البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الرجز	المتقارب	المجموع
تردده	٣١	٨	٥	٥	٣	١	٥٣
النسبة	٪٥٨,٤٩	٪١٥,٠٩	٪٩,٤٣	٩,٤٣	٪٥,٦٦	٪١,٨٨	٪٩٩,٩٨

أدرجنا ديوان ليلى هنا لارتباطها بتوبة الحِمْيَري الذي رَثَتْهُ بحوالي ٢١ قصيدة ، أي بنسبة تقارب ٤٠٪ من الديوان ؛ إضافة إلى أغراض المدح والهجاء والفخر والوصف . والرثاء عند النساء يقوم مقام الغزل عند الرجال ، لأن الرجل لا يُتَغَزَّلُ به ، إلا في العصر العباسي ؛ وكل ما تستطيع المحبوبة هو رثاء حبيبها ، وهو ما فعلت ليلى .

ح. ديوان المجنون

البحر	الطويل	الوافر	البسيط	الكامل	الخفيف	الرمل	المجموع
تردده	٢٥٣	٣١	٢١	١٤	٤	١	٣٢٤
النسبة	٧٨,٠٨٪	٩,٥٦٪	٦,٤٨٪	٤,٣٢٪	١,٢٣٪	٠,٣٠٪	٩٧,٩٪

اعتمدنا في هذه الإحصائيات على تحقيق عبد الستار فراج للديوان . والأكيد أن هذه الإحصائيات والنِّسَب تختلف باختلاف التحقيق ، لأن الديوان رُوِيَ وجُمع بطرق مختلفة . لكن الثابت وسط هذا التحول هو أن نسبة الطويلِ مُضافةٍ إلى نسبة البسيط والكامل والوافر تفوق ٩٨٪ من مجموع الأوزان .

خ. ديوان قيس لبنى

البحر	الطويل	الوافر	البسيط	الخفيف	الكامل	المنسرح	المجموع
تردده	٢٥	١٠	٦	٢	١	١	٤٥
النسبة	٥٥,٥٥٪	٢٢,٢٢٪	١٣,٣٣٪	٤,٤٤٪	٢,٢٢٪	٢,٢٢٪	٩٩,٩٨٪

د. ديوان جميل بن معمر

البحر	الطويل	الكامل	الوافر	البسيط	الرجز	الخفيف	المتقارب	المنسرح	المجموع
تردده	١٣٩	٢٠	١٦	١٣	١١	٧	٣	١	٢١٠
النسبة٪	٦٦,١٩	٩,٥٢	٧,٦١	٦,١٩	٥,٢٣	٣,٣٣	١,٤٢	٠,٤٧	٩٩,٩٦

هكذا إذن يَتَبَوَّأُ بحر الطويل مكانة الرِّيادَةِ في أشعار العذريين سواء زمن الجاهلية أو العصر الإسلامي/ الأموي وذلك بِنِسَب مُهَيْمِنَة تُدَعِّمُها نِسَبٌ مرتفعة للكامل والبسيط والوافر ؛ مع الإشارة إلى أن الأشعار التي بُنِيَتْ على

الرجز أو المُنْسَرِح أو الرَّمَل أو المتقارب لا تتعدى أبياتا منفردة ، وهي في أحسن الحالات مقطوعات قصيرة ، بينما كل القصائد الطوال تُبْنَى على البحور الطويلة .

يضاف إلى ذلك أن شعراء المدح والهجاء والحماسة نَظَموا بعض أشعارهم على بحور أخرى غير طويلة ؛ كما أن عددا من الشعراء لم يَبْرع في هذه الأغراض المُسَمَّاة «جليلة» ، وإنما في الغزل والعتاب والاعتذار والشكوى . . . أو كافَؤُوا بين كل هذه الأغراض وعُدُّوا فُحولا ؛ وفي عنترة وجميل وكُثَيِّرٍ الدليل على ذلك . ولم يغفل حازم القرطاجني وغيره هذا الميل من الشعراء إلى بعض الأغراض دون أخرى(1) .

فالمسألة إذن لا تخضع لضابط موضوعي قاطع بقدر ما تخضع للذوق والبواعث والأعراف التي نَصَّبَتِ الطويل في القِمَّةِ مهما كان الغرض . وكل التفسيرات لعلاقة الوزن بالغرض خارج معطيات النص تُعَدُّ مُزايَدَةً لا حُجَّةَ لأصحابها .

٢- تداخل الخطابات وازدواجية الإيقاع

انتهينا في كتابنا «التناص ورحلة المعنى الثقافي» إلى أن التداخل بين النص الغزلي العذري وغيره من النصوص واقع في مستويات ثلاثة . فالمعاني والألفاظ تتدفق إلى هذا النص من جهة النثر العربي القديم والنص الشعري الجاهلي والنص الديني (القرآني) لِتُعادَ صياغتها وفق حاجات الشاعر وطاقاته

---

(١) قال : «ولأن الشعر يختلف بحسب اختلاف أنماطه وطرقه نجد شاعرا يُحْسِنُ في النمط الذي يُقْصَد فيه الجزالة والمتانة من الشعر ، ولا يُحسن في النمط الذي يُقْصَدُ به اللطافة والرقة . وآخر يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقة ، ولا يُحسن في النمط الذي يقصد به الجزالة والمتانة . ونجد بعض الشعراء يحسن في طريقة من الشعر كالنسيب مثلا ، ولا يحسن في طريقة أخرى كالهجاء مثلا . وآخر يكون أمره بالضد من هذا» المنهاج . ص ٣٧٤ .

الإبداعيـة بصـورة أخـرى قـد تَرْفَعُ من جـمـاليـة الصـورة الأولى لهـذه الألفـاظ والمعاني ، وقد تُزْرِي بها .

وهذا الواقع يجعل سُؤال «الأَجْناسِيـة» مطروحا دائما ، إذ لا حـدود قاطعة تجعل الاطمئنان إلى وجود جنس أدبي خالص بالمعنى المتسامي للكلمة ؛ بل إن هذا الارتحال المستمر لمقومات الخطاب (أي خطاب) تُّجاه خطابات أخرى ليست دائما من جنسه ، تجعل الحديث عن مفهوم «الكتابة» كما طرحه بارث ، ومفهوم «النص» كما صاغه جِنيت مُمْكِنا ومشروعا .

إلا أن سؤال «الأَجْناسية» سؤال متقدم جدا ، فرضه النُّزوعُ الطبيعي للصِّيَغِ النثرية نحو الشِّعر ، والصيغ الشعرية نحو النثر . وهو ما انعكس على المقومات الفنيـة التي تجد نفسهـا مُجاوِرة لغيـرها في وضع غَيْـرِ مألوف تَتَنازَعُ فيـه درجةَ الهيمنة وسُلْطَةَ التوجيه .

وقد كـان حـازم القرطاجني دقيـقا في مـلاحظتـه لهذه الظاهرة ، ودقيـقا في معـالجتـه القضـايا المتصلة بهـذا النُّزوع والتـجاذب بين جنسين كـبيـرين وَجَّهَا أشكال التعبير آنذاك ؛ فَبَعْدَ أن أكد في مواقع مختلفة من كتاب «المِنهاج»[١] أن هذا الاختراق لازِمَةٌ لا انْفِكاكَ منها ، اتجه إلى التمييزِ في درجات هذا الاختراق ورسْمِ حـدوده حتى لا يقـود إلى نتـائج عكسيـة ؛ فـإذا كـان «التَّخْـيِـيلُ هو قِـوامُ المعـانِي الشـعرية ، والإقناع هو قِـوامُ المعـاني الخطابيـة»[٢] ، فإن ذلك لا يمنع من إمكانية استثمار الشاعر لِمُقَوِّماتِ الخطابة (وهي هنا تقوم مقام النثر) واستثمار الخطيب مـقـومـات الشـعـر . ومُـسَـوِّغُ هذه المُزاوَجَـةِ عند حـازم كـامن في أن الصناعتين «الشعر والنثر/ الخطابة» مُتآخِيَتان «لأجل اتِّفاقِ المْقْصَدِ والغَرَضِ

---

(١) أنظر من الصـفـحـة ٦٢ إلى ٧١ ، ومُـعَـرَّفَ «إيقـاع الحِـيـل الشـعـرية» من ص ٣٤٦ إلى ٣٤٩ ، ومَـأَمَّ «المُراوحة بين المعاني الشعرية والخطابية» . ص ٣٦١ الى ٣٦٣ .

(٢) المنهاج . ص ٣٦١ .

فيهما»[١] . إلا أن هذه الرُّخْصَةَ تظل مشروطة بِشَرْطِ الكمِّ أساسا عند كل استثمار ، وليست رُخْصَةً مُطلَقةً ومفتوحة ؛ قال : «فلذلك سَاغ للشاعر أن يَخْطُب لكَن في الأقَلِّ من كلامه ، وللخطيب أن يَشْعُرَ لكن في الأقل من كلامه»[٢] . وهو ما أكد عليه حين اشترط أن تكون «الأقاويلُ المُقْنعَةُ الواقعة في الشعر تابعةً لأقاويلَ مُخَيَّلَة ومؤكِّدَة لمعانيها ، مُناسبةً لها فيما قُصِد بها من الأغراض ، وأن تكون المُخيَّلةُ هي العُمْدَةُ . وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويلُ المُخَيَّلَةُ تابعةً لأقاويلَ مُقْنِعَةٍ مُناسِبةٍ لها مُؤَكِّدَةٍ لمعانيها ، وأن تكون الأقاويلُ المُقْنعة هي العُمدة»[٣] .

ومما لا شك فيه أن هذه الظاهرة لا تخص الإبداع العربي ، وإنما هي خاصية عامة تَحَدَّثَ عنها أرسطو[٤] مشددا على ضرورة الاقتصاد في هذه الاستفادة ، تماما كما أكد ذلك حازم .

وارتباطا بفكرة الاختراق دائما ، نجد لآراء أرسطو التي انعكست واضحة عند حازم امتدادا في النقد الأدبي ، وذلك من خلال كتاب «تشريح النقد» لنور ثْروبْ فْرايْ . يقول : «لقد عَنَتِ البلاغة منذ البداية شَيْئَيْن : الكلام المُزَخْرَفُ والكلام المُقْنعُ ، ويبدو أن هذين الشيئين من الناحية النفسية متعارضان لأن الرغبة في الزَّخْرَفَةِ تخلو من الغرض ، بينما العكس هو الصحيح بالنسبة للرغبة في الإقناع»[٥] . ومع أن فْراي وضع تمييزا بين هاتين الشُّعْبتين من جنس البلاغة ، من الناحية الشكلية ، على الأقل ، فإنه انتهى إلى أن الوظيفة تكاد

(١) نفسه . ص ٣٦١ .

(٢) نفسه . ص٣٦١ .

(٣) نفسه . ص ٣٦٢ .

(٤) لمعرفة آرائه بشكل مُفَصَّل يمكن الرجوع إلى الفصول ١٩ و٢١ و٢٢ من كتاب «فن الشعر» . والمقالة الثالثة من كتاب «فن الخطابة» ص ١٩٣ وما بعدها لاسيما عندما عالج «الأسلوب» .

(٥) تشريح النقد . ص ٣١٥ .

تكون واحدة ؛ قال : «تؤثر بلاغة الزُّخْرُف على السامعين تأثيرا ثابتا وتجعلهم يُعْجَبُون بجمالها أو أَلْمعِيَّتها ؛ أما بلاغة الإقناع فتحاول التأثير عليهم تأثيرا مُتَحَرِّكا يقودهم نحو شكل من أشكال الفعل . الأُولى تُفْصِحُ عن العاطفة والثانية تَسْتَغِلُّهَا»[١] .

إن بلاغة الزُّخْرُفِ المرتبطة عند فْراي «بالبِنْيَةِ اللفظية الافْتراضية التي توجد لذاتها»[٢] تتجسد أساسا في «العبارة أو النسيج اللغوي للشعر»[٣] ؛ بينما تعني بلاغة الإقناع أدبا تطبيقيا ، «أو هي استخدام الفن الأدبي لتعزيز قوة الحُجَّة»[٤] .

وهكذا ، فإن هاتين الشُّعْبَتَيْنِ تَخْترقانِ بعضهما البعض باستمرار لأداء وظيفة واحدة تتجلى في التأثير على المستمع وإقناعه ؛ فالتأثير والإقناع غيرُ منفصلين على كل حال ، لأن كلَّ جَميلٍ مُمْتِعٌ وكلَّ مُمْتع مُقْنِعٌ بالضرورة .

إلا أن هذا التكامل في أداء الوظيفة ، لا يعني أن بَلاغة الإقناع تُكافِئُ بلاغة الإمتاع أو العكس . فَلِطَبيعَةِ الجنس الأدبي حُكْمُها في تحديد نِسْبَةِ الحضور . كما لا يعني أن طبيعة الجنس الذي تُهَيْمِنُ فيه بلاغة الإقناع (الخطابة/ النثر) تشبه طبيعة الجنس الذي تهيمن فيه بلاغة الإمتاع (الشعر) ، وإنما هناك من الفروق ما يمكن تَلَمُّسُه في طبيعة الإيقاع بصورة واضحة ؛ إذ للشعر إيقاعه الخاص به ، وللنثر إيقاع آخر يبدو مُفارِقا لإيقاع الوزن في كثير من الجوانب دون أن يصل الأمر إلى المُخالَفَةِ الكاملة ، خصوصا عندما تتعلق بعض جوانب الإيقاع بالتوازي الذي هو الصياغة النهائية لكل زُخْرُف عند ياكُبْسون ؛ قال : «إن الجانب الزُّخْرُفي في الشعر ، بل وقد لا نُخْطِئُ حين نقول بأن كُلَّ

---

(١) نفسه . ص ٣١٥- ٣١٦ .

(٢) تشريح النقد . ص ٣١٥ .

(٣) نفسه . ص ٣١٦ .

(٤) نفسه . ص ٣١٥ .

زُخْرُف يتلخص في مبدأ التوازي»[١] ؛ وعلى الرغم من أن «بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يُسَمَّى التوازي التِّقْني للشعر»[٢] ، فإنها ليست البِنْيَةَ المُمَيِّزَةَ للشِّعر عن النثر ، إذ هنالك أنماط من «النثر الأدبي تتشكل وِفْقَ المبدإ المنسجم للتوازي»[٣] . إلا أن لذلك مُحَدِّداتٍ ؛ ففي الشِّعر يَفْرِضُ الوزنُ بِنْيَةَ التوازي ، بينما «الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تُنَظِّمُ بالأساس البنيات المتوازنة»[٤] . وهذه الفكرة هي التي عَناها فْرايْ حين أكد أن الحصول على الشعر يمر عبر الإيقاع المتكرر الذي هو الإيقاع المُنَظِّمُ ، وعلى النثر عندما يكون الإيقاع السِّيمْيائي هو الأهم[٥] . إن ما يهمنا من هذا التتبع لآراء حازم وياكبسون وفْرايْ هو التأكيد على نقطتين أساسيتين نجعلهما مُتَّكَأً لنا للدخول إلى إيقاع الغزل العذري ، ويمكن تَعميمُ النتائج على كل شعر ؛ وهما أن اختراق النثر للشعر ، والشعر للنثر واقعٌ لا غُبارَ عليه . وأن لكل جنس إيقاعَه الخاص به . ولذلك فهناك إيقاعان يتبادلان سلطة التوجيه في كل شعر/ قصيدة بِغَضٍّ النظر عن إيقاع الوزن العروضي .

وإذا كان رأي الدارسين قد استقر على تسمية مستويين من الإيقاع ، هما الإيقاع الخارجي ومُؤَشِّرُهُ هو الوزن العروضي ، والإيقاع الداخلي ومُؤَشِّرُهُ الجوهري هو التَّشْكيلات التي يَنْتَظِمُ فيها الصوت في بِنْيَةِ اللفظة أو الجملة أو القصيدة ككل ، فإن الحديث عن مستوى آخر من الإيقاع مُمْكِنٌ بالاستناد إلى ما أثبتناه في مستهل هذا الحديث وهو إيقاع نُغامِرُ بتسميته : «إيقاعُ الحكي» ، وهو إيقاع قريب جدا من إيقاع التأويل الشفوي ، إلا أنه يتمتع بِمُؤَشِّرات تجعله قابلا

---

(١) قضايا الشعرية . ص ١٠٥ .

(٢) نفسه . ص ١٠٦ .

(٣) قضايا الشعرية . ص ١٠٨ .

(٤) نفسه . ص ١٠٨ .

(٥) تشريح النقد . ص ٣٤٢ .

للوصف مثل الإيقاعين الخارجي والداخلي ، إضافة إلى أنه إيقاع محسوس عند كل عمليةِ إنْشاد للشعر ، وهذا هو وجه اقترابه من إيقاع الأداء .

ولأن مُؤَشِّرَ الإيقاع الخارجي هو الوزن ، والداخلي هو التوازن الذي يَؤُولُ إلى جوهر واحد هو الصوت من خلال الترصيع والتجنيس أساسا ، فإن مُؤَشِّراتِ إيقاع الحَكْيِ تبدو واضحة في توظيف الشعراء لتقنيات خَطابِية يمتاز بها النثر عن الشعر ؛ من ذلك توظيفهم الحوار وبعض الأدوات كالاستفهام والنداء والأمر . . . .

ولأن شعر الغزل العذري يصدر ، في الغالب ، عن قِصص وحكايات أطرافها الشاعرُ والأَهْلُ والمحبوبةُ والوشاةُ والأعداء وعناصر الكون . . . ، فإن هذه العلاقات لا بد وأن تُنْتِجُ خطابا لغويا يقوم على أُسُسِ التخاطب والحوار أكثر مما يقوم على أُسُسِ الوصف والتصوير ؛ وهذا يعني أن إيقاع الحكي سَيُنازِعُ إيقاع التوازي القائم على الوصف والتصوير سُلْطَتَهُ في توجيه إيقاع النصوص ؛ بل إن الهيمنة ستكون لهذا الإيقاع في كثير من القصائد .

إن تكامل القَصيدِ والخبر في نصوص الغزل العذري سينعكس إيقاعيا في تجاور إيقاعيْ الحكي والتوازي ، وهو ما سَنُمَثِّلُ له ببعض النماذج الكثيرة جدا في أشعار العُذْرِيِّين .

٢-١- إيقاع التوازي

لا يخفى ما بَذَلَهُ القُدماء من مجهود في تجميع ما تَفَرَّق من عناصر إيقاعية ، وتَسْمِيَتِها بِمفاهيمَ تُمَيِّزُها عن بعضها البعض وتُسَهِّلُ عملية تصنيفها ؛ فلما انتهت حصيلة هذا المجهود إلى المعاصرين عَقَدُوا بُحوثا مُستَقِلَّةً خَصَّصوها للإحاطة بكل القضايا المتصلة بهذه المُقومات ورَصْد تجليات حضورها وطبيعة اشتغالها في النص الشِّعري العربي القديم . ومن جُملَةِ الأعمال التي أَوْلَتْ اهتماما خاصا بهذه الظاهرة أعمالُ الأستاذ محمد العمري التي سنسترشد ببعض خلاصاتها أثناء عملية التحليل .

كما لا يخفى أن التوازي عُدَّ عند ياكُبسون أحد التجليات الأساسية للشعرية[(١)] ، وهو ما اتَّكأ عليه صامْويل لِيفَنْ في صياغة تعريفه للموازنة[(٢)] .

إن عَملنا في هذا المجال لن يتجاوز حدود التنبيه على الحضور القوي لظاهرة التوازي في شِعْرِ العذريين ، لأن الانسياق خلف أشكالها والتمييز في مستوياتها ورصد كل تجلياتها سيضعنا أمام متن شعري هائل يَضِيقُ به فضاء هذا الكتاب . وهذا يعني أننا سنكتفي بجلب بعض النماذج التي تقوم ، في الدرجة الأولى ، على الترصيع إما مفردا أو مُركَّبا في صورة جملة من لفظتين أو شطر من البيت أو بيت كامل .

أ- توازي التَّرْصيع المُفْرَدِ

نقصد به التوازي الذي تخلقه كلمات منفصلٌ بعضها عن بعض ، لها البِنْيَةُ الصَّرفيةُ نفسها ، وهو ما يُحدِثُ ، بترددها داخل البيت الشعري ، إيقاعا منسجما ذا نغمة متوازنة ؛ من صور ذلك قول عنترة بن شداد العبسي[(٣)] :

أَغَنُّ ، مَليحُ الدَّلِّ ، أَحْـــوَرُ ، أَكْـــحَـلُ
أَزَجُّ ، نَـقِـيُّ الخَـدِّ ، أَبْـــــلَـجُ ، أَدْعَـجُ

(١) قال : «ولكن كيف تتجلى الشعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تُدْرَكَ بوصفها كلمة وليست مُجَرَّدَ بديل عن الشيء المُسَمَّى ، ولا كانبثاق للانفعال ؛ وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أَمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة» قضايا الشعرية . ص ١٩ .

(٢) قال : «إن مفهوم المُوازَنَة ، وإن لم يتمكن هو نفسه من تفسير كيفية إثارة الإحساس بأننا أمام بنية متحدة بشكل وثيق ، فإنه قادر على تفسير بنية تظهر وتَرِدُ غالبا في الشعر ، وتُوَحِّدُ -اعتبارها ظاهرة لغوية خالصة- مساحات ممتدة الأطراف من اللغة الشعرية . إن الموازنة الشعرية تشتق قوتها من العلاقات التي تقوم بين أطراف المحتوى ، تعتبر العناصر التي تكون الموازنة مماثلة موقعيا في القصيدة» البنيات اللسانية في الشعر . ص ٤٣ .

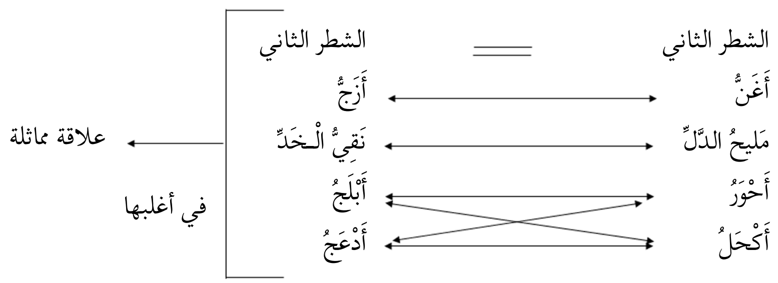
(٣) الديوان . ص ٣٢ .

لَهُ حَــاجِبٌ كَــالنُّون فَــوْقَ جُــفُــونه
وَثَغْــرٌ كَــزَهْــرِ الأُقْــحُــوَانِ مُــفَــلَّــجُ
وَرِدْفٌ لَهُ ثِقْـلٌ وَقَـدٌّ مُــهَــفْــهَــفٌ
وَخَــــدٌّ بِــهِ وَرْدٌ وَسَــاقٌ خَــــدَلَّــجُ

ففي هذه الأبيات تَتكافَؤُ مجموعة من الكلمات على المستوى الصَّرْفي لتخلق إيقاعا شَديدَ التوازي ؛ فكلمات : «أَحْوَرُ ، أَكْحَلُ ، أَبْلَجُ ، أدْعَجُ» تشترك في بِنْيَة صَرْفية واحدة هي «أَفْعَلُ» ، بينما تشترك كَلِمتا «أَغَنٌّ وأَزَجٌّ» في وزن صرفي واحد . ومما زادَ من تماثُلِ[1] هذه الكلمات أنها تعادل بعضها البعض من حيث الموقعُ الذي تحتله في بنية البيت ؛ إضافة إلى تَماثُلِ جُمْلَتَيْ : «مليحُ الدَّلِّ» و«نَقِيُّ الخَدِّ» اللتين تُشكلان ترصيعا مُرَكَّبا زاد من تناسق الشطرين إيقاعيا .

وهي الملاحظة التي يمكن تسجيلها في البيت الثالث ، حيث ألفاظ : «رِدْفٌ ، ثِقْلٌ ، قَدٌّ ، خَدٌّ ، وَرْدٌ» تتوحد في البنية الصرفية «فَعْلُنْ» مُؤازَرة بالتَّماثُلِ الحاصل بين كَلِمَتَيْ العَروض : «مُهَفْهَفٌ» والضَّرب : «خَدَلَّجُ» .

ولإبراز تجليات علاقة المُماثَلَة التي ربطت بين مختلف مكونات الشطرين لا سيما في البيت الأول نضع هذه الترسيمة المُوضِّحة للمواقع والعلاقة :



---

(١) عرف الأستاذ العمري المماثلة بقوله : «هي حالة تطابق الأطراف في كل الصفات أو في أغلبها» تحليل الخطاب الشعري . ص ٩٤ .

من صور هذا التوازي أيضا قول المجنون[1] :

سِـــجـــالاً وَتَهْـــتـــاناً وَوَبْلاً وَدِيمَةً
وَسَـــحًّـــا وَتَسْـــجـــامـــاً إِلَى هَمَـــلانِ

فكلمات : «تَهْتاناً وتَسْجاماً» و«وَبْلاً وسَحّاً» تُحَقِّقُ تَماثُلاً فيما بينها ، بينما تحقق كلمات : «سِجالا ودِيمَةً ووَبْلا وسَحّا» مُضَارَعَةً[2] . فالكلمتان الأُولَيان يشتركان في صيغة «فَعْلان» والثانيتان يَشْتركان في وزن «فَعْلُن» . والكل مَشْفوعٌ بعلاقة التَّجْنيسِ التي تجمع كلمات البيت .

ودون تَعْديلٍ كَبيرٍ في هذا التحليل يمكن قراءة بيت كُثَيِّر عَزَّة بالطريقة نفسها ؛ قال[3] :

غَـــريبٌ ، مَـــشُـــوقٌ ، مُـــولَعٌ بِاذِّكـــارِكُمْ
وَكُلُّ غَـــريبِ الدَّار بالشَّـــوْق مُـــولَعُ

فالعلاقات نفسها تحكم الكلمات : «غَريبٌ ، مَشُوقٌ ، مُولَعٌ» .

ب ـ توازي التَّرصيعِ المُرَكَّب

له سِماتُ التَّرْصيع المُفْرَدِ ، إلا أنه يتشكل من أكثر من كلمة ، أي من جُملة أو شطر بكامله ، يُمَاثِلان جملة أخرى أو شطرا آخر في البيت نفسه أو في أبياتٍ موالية مُجاورَة ، أو يُضارِعانِها .

لنتأمل قول المجنون في هذه الأَبياتِ[4] :

---

(١) الديوان . ص ٢١٣ .

(٢) عرفها الأستاذ العمري بقوله : «هي حالةُ الاشتراك في بعض الصفات يجعل المشابهة بين الطرفين مُدْرَكَةً وقابلة للوصف» تحليل الخطاب الشعري .ص ٩٥ .

(٣) الديوان . ص ١١٢ .

(٤) الديوان . ص ١٩٢ .

وَأَنْتِ الَّتي كَلَّفْــــتني دَلَجَ السُّـــــرَى
وَجَــوْنَ الْقَطا بِالجَــهْلَتَــيْنِ جُــثــــــومُ
وَأَنْتِ الـتِي قَـطَّعْـت قَلْـــبـي حَــــزازَةً
وَرَقْــرَقْت دَمْـعَ الْعَــيْنِ فَــهْيَ سُــجـومُ
وأنتِ الَّتي أَغْــضَــبْتِ قَــوْمي فَكُلُّهُمْ
بَعــيــدُ الرِّضــا دَاني الـصُّــدود كَظيمُ

إن جُـمَلَ : «وَأَنْتِ الَّتي كَلَّفْتِ/ وأَنْتِ الَّتي قَطَّعْت/ وأَنْت الَّتي أغْضَبْتِ» جـاءت متـماثلة إيقـاعيـا . يضـاف إلى ذلك تَمـاثُلُ كَلِمَتَيْ : «قَلْبي وقَـوْمي» وتَجاوُبُ كلمة : «رَقْرَقْتِ» مع كلمة : «قَطَّعْتِ» بعلاقة التَّماثُلِ أيضا . إضافة إلى كلمات القافية : «جُثومُ ، سَجومُ ، كَظيمُ» .

وهو مـا خلق إيقـاعـا مُـتكافـئـا في الأشطر الأولى من الأبيـات مـا عَـدا العَروض ، وفي مواقع القافية التي تجمع بين ألفاظها علاقة الجِناس أيضا . وقد زاد إيقـاع التـوازي بُروزاً ذلك الاخـتـلاف في إيقـاع حَـشْـوِ الأشطر الثـانيـة من الأبيات .

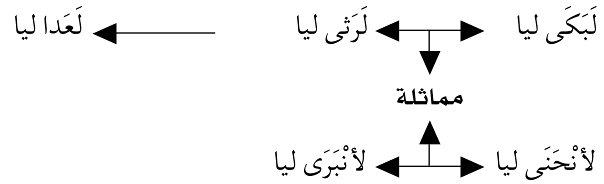
ومن أقوى مظاهر تَحَقُّقِ التوازي في هذا المستوى قول كُثَيِّر واصفا حجم حُبِّه عَزَّة(١) :

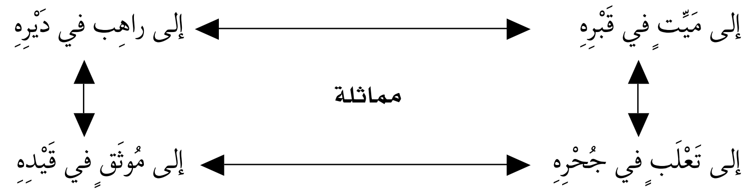
أَيَا عَــزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَــدْ أَصَــابَني
إِلَـى مَـيِّــت فـي قَـبْـرِهِ لَبَـكـــــا لِيَـا
أَيَا عَــزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَــدْ أَصَــابَني
إِلَى رَاهِــب فـــــي دَيْـرِه لَرَثَـى لـيــــا
أَيَا عَــزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَــدْ أَصَــابَني
إلى جَــبَلٍ صَــعْبِ الذُّرى لانْحَنى لِيــا

(١) الديوان . ص ٢٤٤ .

أَيَا عَــزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَــدْ أَصَــابَني
إِلى ثَعْلَب فـي جُــحْــرِهِ لانْبـَرى ليَــا
أَيَا عَــزُّ لَوْ أَشْكو الَّذي قَــدْ أَصَــابَني
إلــى مُــوثَقٍ في قَــيْــدِهِ لَـعَــدَا لِيــا

لا شك أن هذه الأبيات تُعَدُّ علامة بارزة جدا على توظيف الشعراء لهذه التوازنات في أشعارهم لتصوير حالتهم النفسية أو مقومات محبوباتهم الخَلْقية والخُلُقية . فإذا ما تجاوزنا الشطر الأول من كل الأبيات الْمُكَرَّرَة بالصيغة نَفْسِها إلى الأشطر الثانية وَجَدْنا التوازن كاملا بين كل الصِّيَغِ ، مُجَسَّداً بعلاقة الْمُماثَلَةِ . وهو ما نختزله في هذا الرسم :





من صوره أيضا قول عنترة في بيتين منفصلين[١] :
* والشَّــمْــسُ بَيْــنَ مَـضَــرَّج وَمُــبَلَّـج
وَالْغُــصْنُ بَيْنَ مُــوَشَّح وَمُــقَلَّـــــدِ
* مُـرنَّحَـةُ الأعْطاف مَـهْـضـومَـةُ الْحَشا
مُنَعَّــمَــةُ الأَطْرافِ مَــائِسَــةُ الْقَــدِّ

(١) الديوان . ص ٢١٢- ٢١٥ .

فالبيت الأول خاضع لبنية التوازي الكامل الناتج عن تَماثُلِ قِسْمَيْ كل شطر مع ما يعادلهما . فـ «والشَّمْسُ بَيْنَ» تُعادلُ «والغُصْنُ بَيْنَ» وكلمات : «مُضَرَّج ، مُبَلَّج ، مُوَشَّح ، مُقَلَّد» لها البنية الصَّرفية نَفْسُها (مُفَعْلَلُ) .

وهو ما ينطَبق على البيت الثاني ، إلا أن العلاقات لا تخضع جميعُها إلى المُماثَلَة ، فإذا كانت جُمْلَةُ : «مُرَنَّحَةُ الأَعْطاف» تعادل جملة «مُنَعَّمَةُ الأطْراف» مُعادَلَةَ مُماثَلة ، فإن علاقة المُضارَعَةِ هي التي تحكم جُمْلَتَيْ : «مَهْضومَةُ الحْشا» و«مَائسَةُ الْقَّد» .

ونختم هذه النماذج بمثال آخر من ديوان المجنون الذي استأثر بأكبر نِسْبَةٍ من نِسَبِ توظيف الشعراء للتوازنات خصوصا المُرَكَّبَة ؛ قال[1] :

الْبَـيْنُ يُؤْلمُني ، وَالشَّـوْقُ يَجْـرَحُني ،
وَالدَّارُ نازِحَـةٌ ، والشَّـمْلُ مُنْشَـعبُ

حين نعقد مقارنة بين جُمَلِ هذا البيت ، نجد أن جُمْلَةَ : «الْبَيْنُ يُؤْلمُني» قد مَاثَلَتْ جملة : «الشَّوْقُ يَجْرَحُني» ، وأن جملة : «الدَّارُ نازِحَةٌ» ضَارَعَتْ جملة : «الشَّمْلُ مُنْشَعبُ» ؛ وهاتان العلاقتان بين الجمل الأربع مَشْفوعَتانِ بعلاقة مُماثَلَةٍ تجمع الألفاظ : «البَيْنُ ، الشَّوْقُ ، الشَّمْلُ» . فجاء الإيقاع منسجما على نغمة واحدة .

إلا أن وجه التميُّز في هذا البيت لا يَكْمُنُ في هذه الميزة التي يشترك فيها مع النماذج السابقة ، وإنما في تناسُبِ الوقفة الدلالية مع الوقفة الإيقاعية . فكل جملة من جمل التوازي مستقلة بمعناها الخاص المُكْتَفِي بذاته حتى وإن لم يُوصَلْ بمعنى الجملة اللاحقة سواء في الشطر نفسه أو داخل البيت ككل . كما أن لكل جملة إيقاعَها المُكْتَمِلَ أيضا ، والمُشَكَّلُ من تردد تَفْعِيلَتَيْ البسيط : «مستفعلن فاعلن» دون أَخْذ من التفعيلات اللاحقة . وهو ما يضعنا أمام حالة من الاتِّساقِ لا تتحقق دائماً ، وهو اتِّساقُ الوزن والتَّرصيعِ ، الذي نوضحه من

---

(١) الديوان . ص ٤١ .

خلال إخضاع هذا البيت للتقطيع العروضي :

الْبَيْـــنُ يُؤْلِمُنِـــي وَالشَّوْقُ يَحْرَجُنّـي

/0/0/ 0///0/ /0/0/ 0 / / / 0

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ

وَلَـــدَّارُ نَازِحَـــــةٌ وَالشَّمْلُ مُنْشَعِبُ

/0/0/ 0///0/ 0/0/ 0/ / /0//

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

٢-٢- إيقاع الحكْيِ

قُلْنا إن نص الغـزل العُـذري قَـصـيـدٌ وخَـبَـرٌ ، وهذا يعني أن تقنيـة النَّظْمِ مُزْدَوَجَةٌ ، فالشعراء لا يقتصرون على توظيف تقنية التوازي وهم يرسمون ملامح محبوباتهم الجميلة ، أو يصفون أحوالهم النفسية والجسدية التي تثير الشفقة ، وإنما يلتجئون أيضا إلى تقنية أخرى تبدو أكثر هيمنة وأوسع حضورا ، وهي تقنية الحكي ؛ ومقياس الهيمنة هنا يتجسد في كون هؤلاء الشعراء ، وهم يُصَوِّرون معاناتهم أو مَفاتِنَ نسائهم ، لا يفعلون ذلك إلا من خلال قَصَصٍ وحكاياتٍ يَسْردون تفاصيلها بشكل مُطَوَّلٍ ، إذ يتحدثون عن الرُّسُلِ والرسائل ، والذكرى بحنينها واللقاء بِحواراته المُفَصَّلَةِ وأحداثه المختلفة ، وزيارات أَطْياف المحبوبات ، ومُناجاةِ الخِلاَّن ، والتَّذَمُّرِ من تَعْنيفِ الأهل وشَماتَةِ الأَعْداءِ ومَكايِدِ الوُشاة . . . وكل هذه الأحداث تتم في إطار حِكائيٍّ يقوم على قدر كبير من التحول يَتْبَعُ اطِّرادَ الأحداث وتَسارُعَها ؛ وهو ما يُنْتِجُ ، بالضرورة ، إيقاعا سريعا .

إن الحديث في الإيقاع الحِكائي هو حديث عن تَحْويلٍ لِساني لأحداثٍ مُجَسَّدَةٍ أو مُتَخَيَّلَةٍ مارسها الشاعر أو عَنَّتْ له فَظَنَّ أنه عاشها واقعا مُقَرَّراً ؛ إلا أن المسافة بين الواقعي والخيالي تضيق كثيرا في حكايات العشاق الذين تراهم يحكون ، في كثير من الأحيان ، عن مُغامرات ذاتِ غَلَّة ، أو مُهْلِكَة صادفوا فيها من الأهوال ما كادوا بسببها يَقْضون وهم في طَريقهم إلى المحبوبات أو يُجالِسُوهُنَّ

أو عائدون من مجلسهن ، بِقَطْع النظر عما حدث أثناء اللقاء . كما تراهم ، أحيانا أخرى ، يَنْسُجون ، بِمُحاذاةِ الواقع ، حكاياتٍ من زيارة الطَّيْف لهم . وفي الحالتين معا يُصاغُ الخطاب الشعري بطريقة مُخالِفَة تماما للصياغة التي يُقْصَدُ بها نَقْلُ حرارة الحب أو جَمال الهَيْئَةِ أو أَرْيَحِيَّةُ المحبوبةً . حيث يحتاج هذا القَصْدُ إلى تشغيل المُوازناتِ التي تتلاءم مع طبيعة التصوير .

إنه إيقاعٌ يَتْبَعُ حركة الذات المُنْتِجَةِ للخطاب بحسب مَقامها من العناصر التي تربطها بها عَلائقُ الصراع أو التجانس ، وله من المُؤَشِّراتِ ما لا يمكن تحديده بالضبط ، ولكن يمكن العودة بها إلى كل ما يُخالف مُؤشِّرات التوازن الصوتي ، حتى وإن كنا هنا سَنُؤَشِّرُ على هذا الإيقاع بِتِقْنِيَتَيْ الحوار وأسلوب النداء الخَطابي .

لكن قبل ذلك ، نضع أمام القارئ ثلاث مقطوعات لا تعتمد تقنية الحوار وأسلوب النداء ، وهي مُوَجَّهَةٌ إيقاعيا بالحَكْيِ ؛ وتتضمن ثلاثَ صور من الحكاية المرتبطة بالشاعر .

نُمَثِّل للأولى بالحكاية التي نَسَجَها عنترة من زيارة طَيْفِ عَبْلَة له ، وكيف أن الشاعر تعامل مع هذه الزيارة وكأنها حقيقية ؛ قال[1] :

زَار الخَيالُ ، خَيالُ عَبْلَةَ في الْكَرى
لُمتَيَّم نَشْوان مَحْلولِ الْعُرَى
فَنَهَضْتُ أَشْكو مَا لَقيتُ لِبُعْدها
فَتَنَفَّسْتُ مِسْكاً يُخالِطُ عَنْبَرَا
فَضَمَمْتُها كَيْمَا أُقَبِّلُ ثَغْرَها
والدَّمْعُ مِنْ جَفْنَيَّ قَدْ بَلَّ الثَّرَى
وَكَشَفْتُ بُرْقُعَها فَأَشْرَقَ وَجْهُها
حَتَّى عادَ اللَّيْلُ صُبْحاً مُسْفِرَا

(١) الديوان . ص ٢٢٨ .

ونُمَـثِّلُ للثانيـة بِحِكايةِ رَسْمِ المجنون صورة ليلى في التـراب وعِتـابِهِ لهـا ؛ قال[(١)] :

أُصَـوِّرُ صُــورَةً فِي التُّــرابِ مِنْــهــا
وَأَبْـكـي ، إِنَّ قَــــلْـبـي فـي عَـــذابِ
وَأَشْـكُو هَــجْـرَهــا مِنْها إِلَيْــهــا
شِـكـايَةَ مُـــدْنَف عَظِـيم الْمُصــــابِ
وأشْــكو مــــا لَقِــيتُ وَكُــلَّ وَجْـــد
غَــــرامــاً بِالـشِّــكـــايَةِ لِلتُّـــرابِ
يَمِـــيلُ بِيَ الْـهَـوى في أَرْضِ لَيْلــى
فَـــأَشْكُوها غَــرامِــي وَالْتِـــهــابي
وَأُمْطِرُ فِي التُّــرابِ سَــحــابَ جَــفْني
وَقَلْبي فِي هُمـــــوم وَاكْـــتِـــئـــابِ
وَأَشْـكو لِلدِّيــارِ عَــظِــيمَ وَجْــدي
وَدَمْــعي في انْهِــمــالِ وَانْـسِــيــابِ

هكذا إذن ، فحين تغيب صورة المحبوبة بتفاصيلها الجسدية والروحية ، يستدعيها الشعراء إما بالطَّيْفِ الذي يُهَيِّئُونَ له النوم ، وإما برسم هذه الصور واستحضار الحبيبة من خلالها .

إلا أن هاتين الحكايتين لا تعنيان أن الشعراء يفتقدون محبوباتهم أبدا ، حتى إنهم يلجؤون إلى ما لجأ إليه عنترة والمجنون ؛ وإنما هناك لقاءات فِعْلية تَعْقُبُها حكايات يُخْرِجُها الشاعر شِعْرا ؛ ومن ذلك لقاء جميل بِبُثَينة ، وهي الصورة الثالثة من صور الحكايات ؛ قال[(٢)] :

فَــيــا لَيْتَ شِــعْــري هَلْ أَبيــتَنَّ لَيْلَـةً
كَلَيْلَتِنا حَــتَّى يُرى سَــاطِـــعُ الْفَـجْـرِ

(١) الديوان . ص ٦٠ .

(٢) الديوان . ص ٩٧ .

تَجُـــودُ عَلَيْـنا بِالْحَـــديث ، وَتــارَةً
تَجـودُ عَـلَيْنا بالرُّضـابِ مِـنَ الثَّـغْـرِ
فَلَيْتَ إِلَـهي قَـدْ قَــضَى ذاكَ مَـــرَّةً
فَـيَـعْـلَمَ رَبِّي عِـنْدَ ذَلِكَ مـا شُـكْرِي
فَلَوْ سَـأَلَتْ مِنِّي حَـيَـاتي بَـذَلْتُــهـا
وَجُـدْتُ بِهـا إِنْ كـانَ ذَلِكَ مِنْ أَمْـري

ففي هذه النماذج الثلاثة لا وجود للموازنات الصوتية وإنما هناك إيقاع مُطَّرِدٌ نابع من تسلسل الأحداث وتسارعها .

أ. تقنية الحوار

لا شك أن بُروزَ هذه التقنية في أشعار العُذْرِيِّين أمر مُتَوَقَّعٌ ومنسجم مع طبيعة هذا الفن . فالشعراء يدخلون في علاقات دائمة مع المحبوبة والأصحاب والأهل ، بل ومع مكونات الكون . وحين يفتقدون هذه العناصر يُقيمُونَ علاقات مع ذَواتِهِم التي يُجَرِّدونَ منها شُخوصاً أخرى يُقيمونَها مَقام المُخاطِبِ أو المُخاطَبِ . فَحَمْلُ الذات إلى أَفْضِيَّةٍ خالية بإرادة الشعراء أو مُرْغَمينَ ، يَفْسَحُ المجال لإقامة علاقة من هذا النوع ، غالباً ما تُنْتِجُ العتاب أو المُناجاة . ومن صور توظيف الشعراء لتقنية الحوار قول جميل بن معمر(١) :

إِذا قُـلْــتُ : مـا بي يا بُـثَـيْـنَـةُ قَـاتلـي
مِنَ الْوَجْــدِ ، قــالتْ : ثَـــابِتٌ وَيَزِيدُ
وَإِنْ قُلْتُ : رُدِّي بَعْضَ عَــقْلي أَعِشْ بِهِ
مَعَ النَّاسِ ، قــالتْ : ذَاكَ مِنْكَ بَعـيــدُ
فَـمــا ذُكِـرَ الْـخِلاَّنُ إِلاَّ ذَكَــــرْتُـهـا
وَلا الْبُــخْلُ إِلاَّ قُلْتُ : سَـوْفَ تَجـــودُ

---

(١) الديوان . ص ٦٢- ٦٣ .

إِذا فَـكَّرَتْ قـالتْ : قَـدْ أَدْرَكْـتُ وُدَّهُ
وَمـا ضَـرَّني بُـخْـلٌ فَـفـيمَ أَجُـودُ؟
وَقُـلْتُ لَها : بِبَيْنـي وَبَيْنِك فاعْـلَمي
مـنَ الله مـيـثَـاقٌ لَنـا وَعُـهـودُ

وهي قصيدة طويلة تَتأَلَّف من اثْنَيْنِ وأربعين بيتا يُؤَطِّرُها الحوار .

ومن تجليات الحوار أيضا ، لقاء المجنون مع أحد الأطباء الذين تعاقبوا عليه قصد مُداواته ، لكن دون جدوى ؛ قال[1] :

أَلاَ يا طَـبيبَ الـجِـنِّ وَيْحَـكَ داونـي
فَـإِنَّ طـبـيبَ الإِنْـسِ أَعْـيَـاهُ دَائِيَـا
أَتَيْتُ طـبـيبَ الإِنْـسِ شَـيْخاً مُـداويـا
بِمَكَّةَ يُعْطي في الـدَّواءِ الأَمـانِيَـا
فَـقُـلْـتُ لَهُ : يَا عَـمُّ حُـكْـمُـكَ فاحْـتَكِمْ
إِذا مـا كَـشَـفْتَ اليَـوْمَ يا عَمُّ مَـا بِيَـا
فَخَـاضَ شَـراباً بارِدا في زُجـاجَـةٍ
وَطَـرَّحَ فـيـهِ سَلْـوَةً وَسَـقـانِيـا
فَـقُلْتُ وَمَـرْضى النَّاسِ يَسْعَـوْنِ حَـوْلَهُ
أَعُـوذُ بِـرَبِّ النَّاسِ مِـنْكَ مُـدَاوِيـا
فَـقـالَ : شِـفـاءُ الحُبِّ أَنْ تُلْصِقَ الحْشـا
بِأَحْـشـاءِ مَنْ تَهْـوى إِذا كُنْتَ خـالِيـا

إن هذين النموذجين يكشفان عن تَحَوُّلٍ جِذْرِيٍّ في إيقاع النصوص تَبَعاً لتحول تقنية النظم ، فلا وجود للتوازنات والشاعران يحكيان تفاصيل لقائهما إما مع المحبوبة بالنسبة لجميل ، أو مع الطبيب كما هو الشأن مع المجنون .

---

(١) الديوان . ص ٢٣٧ .

ب ـ الأسلوب الخطابي (النداء)

لهذا الأسلوب أدوات متعددة ، ويهدف مُوَظِّفُهُ إلى تحقيق أحد أمرين : إما إثارة الانتباه إلى ما يقول أو يفعل ، وإما إقناع مُخاطَبيهِ ؛ أو تحقيقهما معا .

وهو مهيمن أيضا بالقدر نفسه الذي هيمن به الحوار أو أكثر ، لا سيما توظيف الشعراء لأدوات النداء الظاهرة أو المُضْمَرَةِ التي غالبا ما تكون أدوات للبعيد تتلاءم ومقام الشاعر من مخاطبيه (المحبوبة ، الأهل ، الأصحاب) . فالحضور الفِعلي لهؤلاء عند الشعراء مُفْتَقَدٌ أو يكاد . بل إن الأماني نَفْسَها بعيدةُ الإدراك بعد المحبوبة .

وهذه الظاهرة تظهر بقوة في شعر عنترة وهو ينادي عبلة ، فالقارئ لا يُخْطِئُ ما في شعره من تكرار للفظة «يا عبل» . نلتقط من قصيدتين له هذه الأبيات التي توظف النداء الصريح والبعيد ؛ قال في الأولى[1] :

يَا دَهْرُ لا تُبْقِ عَلَيَّ فَقَدْ دَنَا
مَا كُنْتُ أَطْلُبُ قَبْلَ ذَا وَأُرِيدُ
فَالْقَتْلُ لي مِنْ بَعْدِ عَبْلَةَ راحَةٌ
والْعَيْشُ بَعْدَ فِراقِها مَنْكُودُ
يا عَبْلَ! قدْ دَنَت الْمَنِيَّةُ فَانْدُبي
إنْ كانَ جَفْنُك بالدُّموعِ يَجُودُ
يا عبلَ! إنْ تَبْكي علَيَّ فَقدْ بَكى
صَرْفُ الزَّمانِ عَلَيَّ وَهْوُ حَسودُ
يَا عَبْلَ! إنْ سَفَكوا دَمي فَفَعَائلي
في كُلِّ يَوْمٍ ذِكْرُهُنَّ جَديدُ
يا عَبل! كَمْ مِنْ جَحْفَلٍ فَرَّقْتُهُ
وَالْجَوُّ أَسْوَدُ وَالْجِبالُ تَميدُ

---

(١) الديوان . ص ٢٢٠ .

وقال في الثانية (١) :

قِــفْ بالدِّيَارِ وَصِحْ إِلى بَيْــــدَاهَــــا
فَــعَــسى الدِّيارُ تُجــيبُ مَــنْ نَاداهَـا
مَــا بالُ عَــيْــنكَ لاَ تَمَلُّ مِنَ الْبُكــا
رَمَـدٌ بِعَــيْـنـكَ أَمْ جَـفـاكَ كَــراهَـا
يَا صـــاحِــبي قِفْ بالْمطايا سَــاعَـةً
في دارِ عَــبْـلَةَ سـائـلاً مَــغْــناهَــا
يا عَــبْلَ قَـدْ هامَ الْفُــؤادُ بِذِكْــرِكُــمْ
وَأَرى دُيُونـــــي مـــا يَحُلُّ قَــضـاهـا
يا عــبلَ إنْ تَــبْكي عَلَيَّ بِحُــــرْقَـة
فَــلَـطالَمَا بَكَت الرِّجــالُ نِـســاهَـــا
يَا عــبْلَ إِنِّي في الْكَريهَـــة ضَـيْــغَمٌ
شَـــرِسٌ إذا مـــا الطَّعْنُ شَـقَّ جِـبَــاها
يا عـــبل كَـمْ مِنْ فــارِسٍ خَــلَّيْــتُــهُ
في وَسْط رَابيَّــةٍ يَعُــدُّ حَــصــاهـــا
يا عَــبْل كَـمْ مِـنْ حُــرَّةٍ خَـلَيْـتُـهَـا
تَـبْـكي وَتَـنْعي بَعْلَهــــا وَأَخــاهَـا
يَا عــبلَ كم مِن مُــهْــرَةٍ غَــادَرْتُهــا
مِنْ بَعْـد صـاحِــبِـهـا تَجُـرُّ خُــطاهــا
يا عَــبْلَ لَـوْ أَنِّـي لَقِـيتُ كَـتــيــبَـةً
سَـبْــعــينَ أَلْـفـاً مـا رَهِــبْتُ لِقَـاهَـا

بالرغم من ارتباط النداء في الأبيات الثلاثة ما قبل البيت الأخير بالتوازي الذي يخلقه تردد صيغة : «يا عبل كم من» وتَضارُعُ ما بعدها ، فإن القصيدة

(١) الديوان . ص ٢٤٨- ٢٤٩- ٢٥٠ .

تُوَجِّهُها النَّزْعَةُ الخَطابيـة من خلال تَحَكُّمِ النداء مشفوع بالأمر خصوصا في البيت الأول .

٢-٣- ربط

إن اختـلاف طبيعـة إيقاع التوازي عن طبيعـة إيقاع الحَكي ، لا يمنع من تجاورهما داخل قصيدة واحدة تُزاوِجُ بين سَرْدِ وقائعَ مُحَدَّدَةٍ وتصوير المحبوبة أو وصف نفسية الشاعر ؛ فقد يجمع الشاعر كل هذه المعاني المُباغِتَةِ التي لا تخضع عند العذريين إلى تَوْضِيبٍ .

ومن النماذج الواضحة لهذه المُزاوَجَةِ بين هذين الإيقاعين وبين تِقْنِيَتَيْ النظم الجالِبَتَيْنِ لهما ، قصيدة للمجنون يُقيمُ في مُسْتَهَلِّها حوارا مع أصحابه ، ويُرْدِفُه بتصوير دقيق لمقومات ليلى الجسدية ، ثم العودة في نهاية القصيدة إلى مزيج من الحوار وسرد تفاصيل حكايته مع المحبوبة . وسَنُثْبِتُها كاملة لِيَتَبَيَّنَ القارئ من أنها ذات إيقاعين مختلفين ؛ فعند كل انتقال من معنى إلى آخر يُحِسٍّ بنوع من القطيعة بين إيقاعاتها ؛ قال[١] :

أَقُولُ لأَصْحابي وَقَدْ طَلَبوا الصِّلَى
تَعالَوْا اصْطَلُوا إِنْ خِفْتُمُ الْقَرَّ مِنْ صَدْري
فَإِنَّ لَهيبَ النَّارِ بَيْنَ جَوانِحي
إِذا ذُكِرَتْ لَيْلى أَحَرُّ مِنَ الْجَمْرِ
فَقالوا : نُريدُ الماءَ نَسْقي وَنَسْتَقي
فَقُلْتُ : تَعالَوْا فاسْتَقُوا الْماءَ مِنَ نَهْرِي
فَقالوا : أَيْنَ النَّهْرُ؟ قُلْتُ : مَدامِعي
سَيُغْنِيكُم دَمْعُ الجُفونِ عَنِ الحَفْرِ

---

(١) الديوان . ص ١١٨- ١١٩ .

فَـقــالوا : وَلِمْ هَذا؟ فَـقُلْتُ : منَ الْهَـوى
فَقالوا : لحَاكَ اللهُ . قُلْتُ : اسْمَعُوا عُذْري
أَلَــمْ تَعْــرِفــوا وَجْـهًـا لِلَــيْلى شُـعـاعُـهُ
إذا بَرَزَتْ يُغْنِي عَنِ الشَّـمْسِ والْبَـــــدْرِ
٧- يَمُــرُّ بِوَهْـمي خَـاطِـرٌ فَـيَـؤُدُّهــا
وَيَجْــرَحُها دُونَ الْعِيانِ لَهـــــا فِكْــري
٨- مُـنَعَّــمَـةٌ لَـوْ قَـابَلَ الْـبَـدْرَ وَجْـهُـها
لَـكَـانَ لَـهُ فَــضْــلٌ مُــبِيـنٌ عَـلى الْبَدْرِ
هِــلالِــيَّـةُ الأَعْـلــى مُـطَـلَّـخَــةُ الـذَّرا
مُــرَجْــرَجَةُ السُّـفْـلى مُهَـفْـهَفَةُ الخْصْــرِ
مُـبـَتَّـلَةٌ هَـيْفَـاُء مَـهْـضُـومَـةُ الْـحَشا
مُـــوَرَّدَةُ الخَْـدَّيْــنِ وَاضِــحَـةُ الثَّـغْــــرِ
خَــدَلَّـجَـةُ السَّـاقَـيْـنِ بَـضٌ بَضِــيضَــةٌ
مُـفَـلَّـجَـةٌ الأَنْــيـابِ مَـصْـقُـولَةُ الْعُــمْرِ
١٢- فَـقـالُوا : أَمَجْنونٌ؟ فَـقُلْتُ :مُـوَسْوَسٌ
أَطـوفُ بِـظَـهْــرِ الْـبِيدِ قَـفْــراً إِلى قَفْــرِ
١٣- فَـــلا مَلَكُ الْمـوْتِ الْمُريح يُريحُني
وَلا أَنـا ذُو عَـيْـشٍ وَلَا أَنـــــا ذُو صَـبْـرِ
وَصَـاحَتْ بِوَشْك الْبَـيْنِ مِنْهاً حَـمـامَـــةٌ
تَغَـنَّـتْ بِلَيْـلٍ فِي ذُرَا نَـــــاعِمِ النَّـظْـرِ
عَلى دَوْحَـةِ يَسْتَنُّ تَحْـتَ أُصُـولِهـــــا
نَوَاقِــعُ مـــاءِ مَـدَّهُ رَصَـفُ الـصَّخْــرِ
مُطَـوَّقَـةٌ طَوْقـاً تَـرى فِي خِـطامِـهـــــا
أُصــولَ سَـــوادٍ مُطْمَئِنٍّ عَلـى النَّـحْــرِ

أَرَنَّتْ بِأَعْلـى الصَّـوْتِ مِنْهـا فَـهَـيَّـجَــتْ
فُؤاداً مُعَـنـّــىً بِالْمَلِـيحَةِ لَـــوْ تَـــدْري

١٨- فَـقُلْتُ لَهـا : عُـودي ، فَلَمَّـا تَرَنَّمَـتْ
تَبَــادَرَتِ الْعَــيْنانِ سَـحّــاً عَلى الصَّـدْرِ
كَـأَنَّ فُــؤادي حِــيـنَ جَـدَّ مَـسـيـرُهـــا
جُنــاحُ غُرابٍ رَامَ نَهْــضــاً إِلى الْوَكْــرِ
فَـوَدَّعْــتُــهــا وَالـنَّارُ تَقْـدَحُ في الْحَــشَـا
وَتَوْديعُــهـــا عِـنْـدي أَمَـرُّ مِنَ الصَّبْـــرِ
وَرُحْتُ كَـأَنِّي يَــوْمَ راحَـتْ جِـمَـالُهُـــمْ
سُقِـيتُ دَمَ الْحَيَّاتِ حِينَ انْقَضى عُمْـري
أَبِيتُ صَــريعَ الحُــبِّ دَامِ مِـــنَ الْـهَـوى
وَأُصْــبِــحُ مَنْـزُوعَ الْفُـؤادِ مِنَ الصَّـــدْرِ

٢٣- رَمَــتْني يَدُ الأَيَّامِ عَنْ قَـوْسِ غِــرَّةٍ
بِسَهْــمَيْنِ فَي أَعْشارِ قَلْبي وَفي سَحْري

يمكن التمييز في هذه القصيدة بين ثلاثة مستويات من الإيقاع ؛ يمتد الأول من البيت الأول إلى البيت السابع ، ويقوم على تقنية الحوار ، مع الإشارة إلى أن البيتين السادس والسابع كانا مُؤَشِّرَيْنِ على لحظة الانتقال إلى إيقاع آخر مُخالِفٍ تماما لإيقاع الأبيات الأولى ، وهو إيقاع التوازي الذي وَجَّهَ إيقاعَ النص توجيها كاملا من البيت الثامن إلى البيت الحادي عشر .

إلا أن البيت الثامن عشر سيعلن عن انقطاع مُفاجِئٍ في إيقاع النص الذي سيتراوح بين الحكي ووصف نفسية الشاعر حتى البيت الأخير ؛ غير أن إيقاع الحكي هو المُوَجِّهُ القوي .

إن أبرز ملاحظة يمكن تسجيلها في آخر هذا المحور هي أن العلاقة بين تقنية النظم والإيقاع مَكِينَةٌ جدا ، تماما كعلاقة الصوت بالمعنى التي أَجمعتْ جل الدراسات على أنها تلازمية[1] .

(١) لخَّصَ فْرايْ هذه الفكرة في قوله : «لقد ظل تاريخ البلاغة يشهد ظهور نظريات متكررة عن وجود علاقة «طبيعية» بين الصوت والمعنى ؛ وليس من المحتمل وجود مثل هذه العلاقة ، ولكن المحاكاة الصوتية في اللغة شيء واضح ، وهو أمر يطوره الشاعر ويستغله» . تشريح النقد . ص ٣٤٠ .

الفصل الرابع:
بناء القصيدة العذرية

١- البناء على اختلاف الأغراض

لم يكن الغرض مفهوما مُميِّزاً لطبيعة الأشعار التي ينظمها الشاعر فحسب ، وإنما استُغِلَّ كمؤشر حقيقيٍّ للتمييز في أجزاء القصيدة ومعرفة طريقة وعناصر بنائها ، سواء كان هذا الغرض مِحْوَرِيا عليه تَلْتَفُّ باقي الأغراض أو مُؤَسِّسا لغيره ؛ فما موقع ودور الغزل في بناء القصيدة؟ وما تجلياتُ بناء القصيدة العذرية؟ .

من المعلوم أن الشعراء دَرَجوا على افتتاح قصائدهم بمعاني الغزل ، فربطوا الحديث عن المحبوبات بالحديث عن الأطلال لعلاقة المجاوَرَة والاقتضاء أيضا بين هذين المُكَوِّنَيْنِ ، قبل أن يخوضوا في الغرض الرئيسي الذي كان باعثا على النظم . وقد ظل هذا التقليد والربط مُهيمنا عند أغلب الشعراء في العصر الجاهلي والأموي ، وعند بعضهم في العصر العباسي الذي خَلْخَلَ جُلُّ شعرائه هذا النظام الموروث .

وفي قراءة ابن قُتَيْبَةَ لأشعار العرب خَلُصَ إلى وضع البناء العام المُؤطِّر للقصيدة العربية المُمَثَّلَة في غرض مهيمن هو المدح ، قال : «سمعتُ بعض أهل الأدب يَذْكُرُ أن مُقَصِّدَ القَصيد إنما ابتدأ فيها بِذِكْرِ الديار والدِّمَنِ والآثار فبكى وشكا وخاطب الرَّبْعَ واستوقَفَ الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظَّاعنين . . . ، ثم وَصَلَ ذلك بالنَّسيب فَشَكا شِدَّةَ الشوق وأَلَمَ الوَجْد والفراق وفَرْطَ الصَّبابَةِ لِيُميلَ نحوه القلوب ويَصْرِفَ إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيبَ قريبٌ من النفوس لاَئِطٌ بالقلوب(. . .) ؛ فإذا علم

أنه قد اسْتَوْثَقَ من الإصغاء إليه والاستماع له ، عَقَّبَ بإيجاب الحُقوق فرحل في شعره وشكا النَّصَبَ والسهر وسُرَى الليل وحَرَّ الهجيرِ وإِنْضاءَ الراحلة والبعير»(١) .

وسيظل النموذج القُتَيْبِي المنحوت من جسد وروح القصيدة العربية القديمة شاهدا على التزام الشعراء بهذا البناء الذي يمكن تعميمه على كل القصائد ذات الأغراض «المهمة» كالهجاء والافتخار والاعتذار ، بل والرثاء أيضا . وهذا يعني أن المقدمة الغزلية التي يُسْتَهَلُّ بها لأداء وظائفَ بلاغيةٍ إمتاعية ، مقدمة ثابتة مهما تغيرت الأغراض ، مع تحويل بسيط في عناصر ومكونات المقدمة المُقْتَرَحَةِ للرثاء ، حيث الحديث عن المرأة وحبها والحنين إليها وذكر المغامرات لا يتلاءم مع حَدَث الموت الذي يفرض التمهيد له بلحظة تَأَمُّلٍ توحي بالفراق والانتهاء والحزن العميق على البعد الذي لا لقاء بعده ؛ وكل هذه التأملات ماثلة في الطَّلَلِ المُوحي بالموت والافتقاد ، لا في المرأة الموحية بالحياة واللذة ؛ وكل خروج عن هذا النسق يعد عيبا في بنية القصيدة العربية القديمة(٢) .

وقد ظل صدى هذا التصور الذي صاغه ابن قتيبة في نصه يتردد في أبحاث الباحثين العرب والغربيين الذين تناولوا الشعر العربي بالدراسة والتحليل ؛ ففي كتابهما «مقدمة في تحليل الشعر» أكد الباحثان جون مولينو وجويل طامين Jeaun Molino-Joelle Tamine على هذا البناء ، إذ لاحظا أن القصيدة العربية الطويلة «تتكون ، بشكل رئيسي ، من استهلال يَستحضر فيه الشاعر ذكرى حب قديم ، يليه وَصْفٌ لأهم المحطات البارزة في حياته البدوية

(١) الشعر والشعراء . ص ٢٠ .

(٢) قال ابن رشيق : «ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء ، وأن المتعارف عند أهل اللغة أنه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها نسيب» . العمدة . ج٢/ ص١٥٢ .

وللرحلة ، وأخيرا مدح وإبراز مفاخر الممدوح الذي تستحضره الأبيات»[١] .

ولعل هذا التدرج من الاستهلال إلى وصف الحياة البدوية ، بما فيها الرحلة والراحلة ، وصولا إلى الغرض الرئيسي هو ما جعل الباحثين يخلصان إلى نتيجة مفادها أن القصيدة العربية قَصِيدَةُ تَنَوُّع وتخزينٍ لمعظم البواعث الأكثر أهمية ، ويجب أن يوضع البيت الشعري بكيفية تُنْتِجُ المعنى كاملا ومستوفيا[٢] .

إن بناءَ القصيدة العربية القائمَ على التدرج والتنوع لا يعني أنها تعاني تفككا في أوصالها ، وإنما هو تنوع ناتج عن غِنى المواضيع وتداخلِ المعاني في سياق واحد يوجهه الغرض الرئيس ؛ وهو تنوع محكوم بشرط الملاءمة والمناسبة بين أجزاء القصيدة ومواضيعها حتى تحظى بالقَبول والاستحسان عند النقاد . قال الحاتمي : «من حُكْم النَّسيب الذي يَفْتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذَمٍّ ، متصلا به ، غيرَ منفصل منه ، فإن القصيدة مثلَها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وَبايَنَهُ في صِحّة التركيب غادر بالجسم عاهةً تَتَخَوَّنُ مَحاسنَه وتُعْفي مَعالمَ جماله»[٣]

ومهما يكن من التبريرات والتعليلات التي تُعطَى لتعدد المواضيع/ الأغراض في القصيدة العربية القديمة الواحدة ، فإن الغزل بِمكونيْهِ (المرأة والطلل) ظل عنصرا مؤثرا في بناء القصيدة ، مَجْلوبا إلى باقي الأغراض دون أن يتجاوز حدود المقدمة إلى باقي الأجزاء الأخرى .

غير أن رأيا آخر لفريق من الباحثين يُنْكِر هذا التَّحْجيم لغرض الغزل داخل القصيدة ، ويُمدِّد من مساحة وجوده داخلها ، فهو في رأيهم لم يبقَ سجين الاستهلال ، بل تحولت وظيفته من شَدِّ الأسماع وإمتاع السامعين وتَهْيِيئِهِمْ

---

(1) Introduction a lL analyse de la Poésie. P.119.

(2) Ibid .P.119.

(٣) العمدة . ج٢/ ص١١٧ .

للموضوع «الجليل» ، إلى الربط بين أجزاء القصيدة ؛ ففي تتبعه لتطور صورة المرأة في الشعر الجاهلي ، وارتباط ذلك بتطور الغزل وعلاقته بالأغراض الأخرى داخل القصيدة أكد بهي الدين زيان حصول تطور آخر «في صلة هذا الفن (الغزل) بالفنون الأخرى التي يعرض لها الشاعر في قصيدته ، وصِلَتِهِ ببناء القصيدة الجاهلية نفسها ، وهذا هو ما يؤكد في ناحيةٍ ما لاحظه القدماء من قَبْلُ من أن هذا الفن كان وسيلة لأغراض أخرى . . . ؛ إنه في هذا العصر الذي بلغت فيه القصيدة الجاهلية اكتمالها صار الغزل موضوعا استغله الشعراء من أجل بناء القصيدة فنيا ، ومن أجل ربط أجزائها ، بالإضافة إلى أن يكون مقدمة وافتتاحا لها»(١) .

إلا أن هذا الحديث عن المرأة في مقدمة غزلية استهلالية أو في مَفاصلَ يَتوسَّلُ بها الشاعر لربط أجزاء القصيدة ، سيصبح حديثا مستقلا في مرحلة لاحقة ليعود موضوعا للبحث في خصائصه الفنية المميزة له عن باقي الأحاديث الأخرى المرتبطة بالأغراض المخالفة له . فعندما صار الحديث عن المرأة محوريا تحيط به الأغراض الأخرى المرتبطة بالأغراض المخالفة له بات من الضروري أن تُلائِمَ كل الموضوعات هذا الغزل الذي تنهض عليه القصيدة ؛ قال بهي الدين زيان : «إننا نلاحظ أن الحديث عن المرأة قد صار محورا تدور حوله أجزاء القصيدة . . . ، إذ صار الشاعر يعمد إلى الملاءمة بين حديثه عن المرأة في أول القصيدة وبين حديثه عن هذه الموضوعات»(٢) .

وتأكيدا لمحورية الغزل في القصائد الشعرية والتفاف باقي الأغراض حوله يؤكد بعض الباحثين أن الحديث عن المرأة والحب «هو المحور الأصلي الذي تدور في فَلَكِهِ أغراض القصيدة الأخرى ، أو قُلْ إذا أردتَ وصفا دقيقا لدور الغزل في بناء القصيدة القديمة ، في جانبها الفني والموضوعي ، أنه البِذْرَةُ التي تُنْتِجُ بقية

---

(١) الشعر الجاهلي : تطوره وخصائصه الفنية . ص١١٣ .

(٢) نفسه . ص١١٣ .

الثمرات التي تطرحها قصيدة الشعر الجاهلي»[١] .

إنها ، إذن ، مرحلة متقدمة تؤسس لاستقلال كامل لقصيدة الغزل عن باقي الأغراض ، قصيدة ذات خصائص مخالفة لغزل المقدمة من جهة ، ولشعر المدح والهجاء والرثاء والاعتذار والفخر من جهة أخرى ؛ قال يوسف حسين بكار : «إذا ما جاوزنا المقدمات نجد قصائد مستقلة نهضت بالغزل وأُفْرِدَتْ له ، يلاحَظ على أكثرها أنها كانت متوسطة في عدد أبياتها ، ليست بطويلة ولا قصيرة ، وسبب هذا كونها في موضوع واحد ، والقصيدة ذات الموضوع الواحد إن طالت مرة فإنها لا تطول كل مرة»[٢] .

إذا كانت قصيدة الغزل قد اتجهت ، وفق هذه النصوص ، نحو إدراك استقلالها عن باقي الأغراض الأخرى باعتماد مفهوم «الغرض» كمقياس للتمييز ، فإن طرحا آخر يرفض هذا التقسيم ، ويقرأ الشعر العربي القديم باعتبار الغرض رمزا لا هُوِيَةَ له خارج جملة من التَّعالُقات المتداخلة التي تساهم في بناء القصيدة ، فكيف ذلك؟

٢- البناء وتأويل الأغراض

كان التمييز بين الأغراض الشعرية العربية محور اهتمام النقاد العرب القدامى ، فصادفوا التوفيق بدرجات متفاوتة قبل أن يستقيم هذا المفهوم (الأغراض) في أذهان الناس ، ويطمئن له الكثير من النقاد المعاصرين . غير أنه كان عند البعض الآخر مَصْدَرَ تشويشٍ وإزعاج وتغليط ، فاستحق عندهم أن يُنْعَت بالبئيس والضرير ؛ قال وهب أحمد رومية : «مفهوم «أغراض الشعر» مفهوم بائس وضرير ، بل لعله أبْعَدُ مفهومات نقدنا القديم عن الصواب وأشدُّها

---

(١) نقلا عن «دراسات في الأدب الجاهلي» عبد العزيز نبوي . ص٢٣٨ .

(٢) اتجاهات الغزل . ص ٣٣٠ .

إيغالا في المغالطة وأقواها تعبيرا عن النظرة الجزئية الضيقة وقِصَرِ النظر»[١] .

ومبرر هذا الهجوم يكمن في حماية القصيدة العربية القديمة من التَّشَظِّي الذي لحقها من القِسمة المُريحة التي دَرَجَ النقاد على تبنيها ، والتي تجعل من القصيدة مُلْتقىً لجملة من الأغراض الشعرية المختلفة ، فتحدثوا داخل القصيدة الواحدة عن الغزل والوصف والمدح والحماسة والحكمة وغيرها . . . ، وهو ما أنكره هؤلاء النقاد غير المتحمسين لفكرة الغرض الشعري ورأوا أنه تَعَسُّفٌ في حق القصيدة وتضييع لِهُويتها المتماسكة ، على اعتبار أن القصيدة العربية «بناء علائقي يقوم على العلاقات بين العناصر كل منها حاكم للاخر ومحكوم به»[٢] .

ولعل عملا بهذا الطموح ليس غريبا على قُرَّاءِ النص الشعري القديم ؛ فالحديث عن الأغراض أو بعضها على الأقل ، باعتبارها رموزا ، هو صيغة مُعَدَّلَةٌ لحديث قديم عن حدود التداخل والتخارج بين الصدق والكذب ، والخيالي والواقعي في الشعر .

وقد أسعفت بعض الإشارات في النقد العربي القديم في رُكوبِ الدارسين هذا الطريق ، لا سيما ما اشتمل عليه النموذج القُتيبي من تفاصيل في بناء قصيدة المديح ، وهو ما يمكن اعتباره مُنطَلَقاً لكل اجتهاد في هذا الباب . فإذا كانت معاني المديح تتحول بِتَحَوُّلِ أسماء الممدوحين وأَقْدَارِهِمْ وأنسابهم . . . ، فإن معاني الغزل الذي جُعِلَ مدخلا ملائما للقصائد ووصف الرحلة والراحلة الذي قُدِّر له أن يكون وسيطا وشفيعا أيضا ، ظَلاَّ على قدر كبير من الجُمودِ لأنهما ارتبطا بالشاعر ذي المطالب الثابتة في مثل هذه المناسبات .

يُضافُ إلى النموذج القُتَيْبِيِّ الإشارات الدالة التي بعث بها الجاحظ بخصوص تأويل الأغراض الشعرية إلى رموز ، خصوصا ما تعلق منها بالقصص

---

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد . ص ١٤١ .

(٢) الصورة والبناء الشعري . محمد حسن عبد الله . ص ١٧٩ .

الحيواني ؛ قال : «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مَرْثِيَّةً أو مَوْعِظَةً ، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ؛ وإذا كان الشعر مديحا ، وقال كأن ناقتي بَقرةٌ من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب ، وربما قتلتها . وأما في أكثر من ذلك فإنها تكون هي المُصابة ، والكلاب هي السالمة والظافرة ، وصاحبها الغانم»(١) .

لا شك أن هذا النص كان تأسيسا لجُمْلَة من البحوث النقدية الحديثة التي توجهت في تحليلها النَّصَّ الشعري تَوَجُّهاً تأويليا تجاوز حدود الغرض إلى الرمز .

وهذا يعني أن قراءة المُحْدَثين للنص الشعري العربي القديم ، من هذا المنظور ، لم تكن طَفْرَةً في فراغ ، بل كانت لها أصول مُؤَسِّسَةٌ في النقد العربي القديم ، نَمَّتْها تيارات الحداثة التي رفعت من درجة اطمئنان الناس للموروث إلى مستوى القلق ، فَبَدَأَتِ الأسئلة تتداول على ألسنة الناس مُحْرِقَةً لِما قبلها من الأجوبة ؛ وكان الشعر ، طبعا ، موضوعا من موضوعات البحث الكبرى التي خضعت لتجريبٍ مَنْهَجِيٍّ قاد إلى نتائج لم يَتَعَوَّدْها الباحث القديم وَمَنْ اطْمَأَنَّ لِما أَقَرَّهُ .

وانسجاما مع طبيعة موضوعنا ، سَنُضْرِبُ صفحاً عما دار من نقاش حول قصص الحيوان في الشعر العربي القديم ، وعن التأويلات الكبيرة التي أوَّلَها الدارسون ، وسنتناول شقا آخر من هذه القصص ، وهي قصص الغرام في القصائد التي كان الحديث فيها أثيرا أيضا عند الكثير من الدارسين .

وقد اتخذ هؤلاء من ربط الشاعر بواقعه مدخلا لتبرير التأويلات اعتبارا للارتباط القوي بين الشاعر والعالم الخارجي ؛ كما جعلوا من دفاعهم عن وحدة القصيدة التي عانت ، في نظرهم ، من التَّشَظّي والتَّجْزيء أثناء معالجة القدماء

---

(١) الحيوان . ج٢/ ص٢٠ .

ومن ذهب مذهبهم لقضاياها النقدية ، مُسَوِّغًا لتأويل المعاني وتعويض الحديث عن الأغراض بالحديث عن الرموز .

ومع أن القدماء لم يُسقطوا هذين الاعتبارين ، وهم ينظرون في النص الشعري ، إلا أن المُحْدَثِينَ سيسلكون طريقا مخالفا تماما بما امتلكوه من جُرْأَةٍ في مناقشة القضايا ، مَسْنودين بمناهجَ مُسْعِفَةٍ لتبرير جرأتهم في مُحاورَة النص وتَقْليبهِ على كل الوجوه الممكنة .

من هذا المنطلق قرأ ذ . بهي الدين زيان معلقة الحارث بن حِلِّزَة التي رافَعَ بها أمام ملك الحيرة عَمْرُو بنُ هند ضد الشاعر التَّغْلِبي عَمرُو بنِ كلثوم في الصراع المشهور بين بَكْرٍ وتغلب ، مؤكدا أن الحديث عن هند التي ذكرها الحارث «أبعد ما يكون عن حديث الهوى والحب ؛ فقد صارت المرأة عند الحارث بن حلزة رمزا لحادثة سياسية يشير إليها ولا يُفْصِحُ ، وصورة تعبيرية لها مضمون آخر غير مضمونها الظاهر»(1) ؛ وقد علق على قول الشاعر :

وَبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدَتْ هِنْدُ النَّا
رَ أَخِيراً تَلَوَّى بِهَا الْعَلْيَاءُ
فَتَنَوَّرَتْ نَارُهَا مِنْ بَعِيد
بِخَزَازَى ، هَيْهَاتَ مِنْكَ الصِّلاَءُ
أَوْقَدَتْهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَشَخْصَيْـ
ـنِ بِعَوْدٍ كَمَا يَلُوحُ الضِّيَاءُ

بقوله : «لم يكن حديث الحارث عن هند والنار وخَزازَى حديثا غزليا ، ولكنها قصة سياسية وواقعة حربية في يوم مشهور انتصر فيه عرب الشمال على بعض القبائل الجنوبية بمساعدة أمراء الحيرة ، وكان هذا اليوم يمثل وحدةً بين القبائل الشمالية وعلاقةَ صداقةٍ وتحالف مع المَنادِرَةِ أمراء الحيرة»(2) .

---

(1) الشعر الجاهلي : تطوره وخصائصه الفنية . ص ١٢٣ .

(2) نفسه . ص ١٢٣ .

ولم يقف النقاد عند هذه التأويلات التي تربط بين المَطْلَع الغزلي الذي تُذْكَرُ فيه المرأة إلى جانب الأطلال وبعض الأحداث السياسية والوَقائع التاريخية ، أو تَربط بينه وبين شَذَراتٍ من حياة الشعراء ، وإنما تَعَدَّوْا كل ذلك إلى تفسيرات تتصل بتأملات فلسفية في قضية الحياة والموت ، معتبرين أن الشعراء ، بهذه المقدمات ، يعبرون عن آرائهم في الحياة ويسجلون انطباعهم عن الموت . وفي هذا يقول ذ . إبراهيم عبد الرحمان محمد : «لقد كان القدماء من الشعراء حين يريدون تشخيص إحساسهم بالمقارنة بين الحياة والموت ، يتَّخذون من وصف الأطلال طريقا إلى ذلك فَيُوقِفون مطاياهم ورفاقهم معها على المنازل الدّارِسَةِ إيحاءً بهذه الحركة وتلك الحياة ، كما يحرصون على أن يُصَوِّروا حركة الرياح وحياة الحيوان ونزول الأمطار ، وما تُحْدِثُه في هذا الخراب من خِصْبٍ وتَبْعَثُهُ من حياة»(١) .

إن الطلل حين يعود خرابا دارسا يرمز بدون شك إلى انتهاء حقبة من الزمن كانت تمتلئ بالحياة والحركة ، واسترجاع الشاعر لِذِكْرى المرأة إصرارٌ على رفض هذا الموت وتجاوزٌ لأسبابه ، علما أن التمسك بالحب أحد أسباب الحياة ، وهكذا يُقابِل الشعراء بين الأطلال/الموت ، والمرأة/الحياة ، فيأتي حديثهم مَوْسوما بالحزن والأسى والضياع دلالة على جبروت الموت في مقابل هشاشة الحياة ؛ ولذلك فسرعان ما يَخْبو صوت المرأة في هذه المقدمات لينتصر صوت الأطلال زاجرا الراحلة لِتُغادر حيث الرحلةُ شاقة للبحث عن مصادر أخرى للحياة . وهو ما يبرر الإشارات النادرة جدا إلى المرأة مقارنة مع الأطلال ، وهو ما يبرر ، أيضا ، سقوط الشعراء في تكرار المعاني والألفاظ في مقدماتهم .

وقد تَنَبَّهَ ذ . مصطفى ناصف إلى هذه الفكرة قائلا : «لقد قال القدماء أن امرأَ القيس بكى واسْتبكى ، ووقف واستوقف ؛ ولاحظوا أن عظمته كشاعر ترتبط بأشياء في هذا البكاء والوقوف ، ولكنهم ظنوا أن امرأ القيس يبكي طلل

---

(١) الشعر الجاهلي : قضاياه الفنية والموضوعية . ص ٢٣٤ .

عُنَيْزَةَ أو فاطمةَ أو غيرهما ، فالشاعر يُرَوَّعُ بفكرة الحياة الذاهبة ، إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانبا من العمر قد ولَّى والشاعر يقف ويستوقف لكي يعالج هذا الشعور ، لكي يصور لنفسه أنه حيٌّ يملك عَقْلُهُ زمامَ الماضي ويُعيدُ تخيُّلَهُ وتَمَثُّلَهُ ، كل هذا وَهْمٌ نشيطٌ ، ولكنه لا يستطيع أن يفرغ منه وقد أخذ هذا البكاء شكل الطقوس الجماعية ، وأصبح العقل الجاهلي مشغولا بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل»[١] .

إن هذه التفسيرات لرمزية المقدمة الغزلية بمكوناتها الجوهرية (المرأة- الطلل- الراحلة) تأخذ مصداقيتها فنيا من التكرار الذي وقع فيه الشعراء ، فذكروا المرأة بالأوصاف نفسها ، وبَكوا الأطلال بالصيغة والحزن نفسه ، وصَوَّروا رَواحِلَهُمُ التصويرَ نفسَه ، فأعطى هذا التكرارُ النقادَ مُسَوِّغاً للنظر في هذه المقدمات باعتبارها رموزا وليست أغراضا ؛ كما أن هذه التفسيرات تأخذ مصداقيتها من مُعْطىً إنسانيٍّ عام يتصل بالتفكير الدائم في الحياة وتأمُّلِ الموت ، فما دام الشعراء أناسٌ يحسون ويتأملون ، فلا بد لهم أن يفكروا في كل ما يحيط بهم ويتأملوا عناصره بدقة ، فعبروا عن ذلك بأشعارهم ما دامت هي الوسيلة المُتاحة والفعالة آنذاك والمؤَهَّلَةُ للقيام بدور المتحدث عن مشاعر وأفكار وطموحات الناس . وقد كانت مقدماتُ القصائد الفضاءَ الملائمَ لبسط هذه الأحاسيس والتأملات حتى يتفرغ الشعراء للموضوعات/ الأغراض التي من أجلها يُبْدِعُون .

٣- البناء على الغرض الواحد

اسْتَوَتْ قصيدة الغزل بِنَوْعَيْهِ في العصر الأموي ، وأَسَّسَتْ لِهُوِيَةٍ خاصة ومستقلة لا تنهض على التكامل بين الأغراض المُحْوِجَةِ إلى غرض آخر يلعب دور الناظم والرابط بينها ، وإنما على الموضوع الواحد ذي التلوينات المتعددة والمتداخلة ؛ وبهذا التحول في نظام الشعر الغزلي سيتحول البناء العام للقصيدة

---

(١) دراسة الأدب العربي . ص ٢٣٧ .

وسيصبح الحديث عن بناء القصيدة الغزلية العذرية ممكنا ، كما سيتحول فهم النقاد والدارسين لطبيعة البناء عموما ؛ فَهْمٌ سيتجاوز مفهوم الغرض لينظر في أُسُسٍ أخرى تتصل بالتركيب والعلاقات البلاغية التي ستُعْتَمَدُ كمؤشرات لمقاربة بناء القصيدة العذرية ، وهو بناء يخضع للطول والقِصَرِ وتَحَوُّلِ طريقة النظم وأساليب التعبير عن المشاعر وتَعَدُّدِ العلاقات بين الذات الشاعرة والمحبوبة والعناصر المحيطة بهما ؛ قال ذ . يوسف حسين بَكَّار : «لم يكن لقصيدة الغزل بناء واحد مُطَّرِدٌ ، فهي إما جزء من قصيدة في غرض من الأغراض وهي ما يُعْرَفُ بالمقدمات ، وإما قصيدة مستقلة بذاتها تتفاوت طولا وقصرا بتفاوت الشعراء وتجاربهم ، وإما مقطوعة في أبيات محدودة ، وهو أَكْبَرُ تَطَوُّرٍ آلَتْ إليه قصيدة الغزل عند أكثر الشعراء»(١) .

أمام هذا الوضع الجديد لفن الغزل لم يعد الحديث عن البناء مُجَرَّدَ مُلاحظةِ تَدَرُّجِ الشاعر من غرض إلى آخر داخل القصيدة الواحدة ، ومحاولة إيجاد مبرراَت التلاؤم بين هذه الأغراض أو تأويلها لحماية القصيدة من التفكك الذي تُتَّهَمُ به من قِبَلِ بعض الباحثين ، وإنما أصبح الحديث عن البناء بحثاً في العلاقات الخفية والظاهرة بين مكوناتها ، وَتَلَمُّساً لدرجةِ هيمنة بعضها على بعض ، وضبطاً لحدود التداخل والتخارج بين المعاني والمشاعر والذوات ، بل مراقبة للتحول في أساليب التعبير داخل القصيدة الواحدة ذات الغرض الواحد (الغزل العذري) بكل تلويناته (الشاعر- الحبيبة- الوسائط المساعدة والمُعيقة) .

وهكذا أصبح التفكيرُ في بناء القصيدة طريقةً غيرَ مباشرة للتساؤل حول العلاقات/ التداخل بين البلاغة والثقافة(٢) ، وهو في الوقت نفسه محاولة للتعرف على الخاصية الأكثر تميزا في القصيدة(٣) .

---

(١) دراسة الأدب العربي . ص٣٢٩ .

(2) Introduction à L analyse de la Poésie. P.120.

(3) Ibid. P120.

إن المقصود من ذلك هو الاسترشاد بالمهيمنات داخل القصيدة وتتبع المكونات المُوَجِّهَة للخطاب الشعري سواء تلك المرتبطة بالإيقاع أو التصوير أو المعجم أو الدلالة .

والمُطَّلعُ على دواوين العذريين سيكتشف أن القصائد الشعرية متنوعة تنوعا لا يمكن حصرُ حدوده ، إن على مستوى المواضيع (الحب- الهجر- الشكوى- الأماني- الحزن- العتاب . .) ، أو على مستوى تقنيات الكتابة (الوصف/ التصوير- الحكي- الحوار . .) ؛ وهذا التنوع يقود إلى نتيجة واحدة هي أن الحديث عن بناءٍ واحدٍ ومُطَّردٍ لقصيدة الغزل العذري أمر متعذر كما أشار إلى ذلك ذ . يوسف حسينٍ بكارٍ في نصه السابق . وهو ما أشار إليه جون مولينو وجويل طامين كذلك في قولهما : «فإذا كان للقصيدة بناءٌ ما ، فهذا لا يعني تعميمه على كل القصائد»(١) . والسبب في ذلك يعود إلى العجز عن حصر الحدود/ الأوجه التعبيرية/ التركيبة للقصيدة ، وبذلك فبناؤها متقلب .

إن تنوع القصائد الغزلية العذرية يضاف إلى خاصية أخرى تميز الشعر العذري عموما مرتبطة ببنية هذا الشعر من حيث الطولُ والقِصَرُ ؛ وهي ميزة تجعل هذا الشعر أكثر استجابة للطرح الجازم بصعوبة الحديث عن بناء واحد أو أَبْنِيَةٍ معلومة يمكن تعميمها . فهذا الشعر يتأرجح ، في الغالب ، بين نظام المقطوعات والأبيات المتناثرة بين دَفَّتَيْ الدواوين ونظام القصائد التي تميل ، في مجملها ، نحو القِصَرِ ؛ والجامع بين هذين النظامين هو وحدة الغرضِ الحَمَّالِ لأوجه متعددة تتلون بتلون الذات العاشقة في علاقتها بذات المحبوبة في علاقتهما بالمحيط الذي يرعى هذه العلاقة الثنائية .

إلا أن هذا التَّقَلُّبَ في الغزل العذري بين نظامين والتعددَ في الأصوات وتقنيات الكتابة لا يعني ولا يُبَرِّرُ صَرْفَ النظر عن أشكال ومقومات بناء هذا الشعر ؛ وهذا يعني ضرورة البحث عن بدائلَ أخرى تُعَوِّضُ تَعَدُّدَ الأغراض ؛

(1) Ibid. P.118.

بَدائل تظل ملازمة للكتابة الشعرية في غرض واحد هو الغزل طال أم قَصُرَ .

ولأن الأمر متعذر تماما خارج حدود القصيدة كما تَعارَف عليها المهتمون بالإبداع الشعري ، فلا بد من تعيين نماذج شعرية من غزل العذريين تُحَقِّقُ شرط القصيدة أَوَّلاً[1] ، لأنه لا حديث عن البناء إلا بوجود القصيدة في حدودها الدنيا على الأقل .

إن إخضاع أشعار العُذْرِيِّينَ لعملية إحصائية تهدف تصنيفها إلى قصائد أو أبيات ومقطوعات يُظْهِرُ بالملموس أن نسبة حضور القصيدة ضئيلٌ بالمقارنة مع المقطوعات أو الأبيات . وفي جدول توضيحي نضع أمام القارئ هذه الإحصائيات التي تهم ثلاثة دواوين لشعراء عُذْرِيِّين هم : جميل بن معمر ، مجنون ليلى ومجنون لبنى .

الشعراء / الأشعار	جميل	مجنون ليلى	مجنون لبنى
عدد القصائد ونسبها	٣٤	٦٢	٩
	٪١٥,٥٢	٪٢٠,١٩	٪١٩,١٤
عدد المقطوعات والأبيات ونسبها	١٨٥	٢٤٥	٣٨
	٪٨٤,٤٨	٪٧٩,٨١	٪٨٠,٨٦
المجموع	٢١٩	٣٠٧	٤٧
	٪١٠٠	٪١٠٠	٪١٠٠

تبدو هيمنةُ المقطوعاتِ والأبيات واضحةً في أشعار العذريين ، إذ أكثر من ثلاثة أرباع أشعارهم خارج إطار القصيدة ، بل إن هذه الإحصائيات لا تبرز صورة

(١) اعْتُبِرَ كل شعر فاق عدد أبياته سبعة قصيدة باعتبار مفهوم «الإيطاء» وهو تكرار كلمة القافية بحروفها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات ، ولذلك اعْتُبِرَ عيبا . أما إذا تكررت بعد ذلك فلا ضَيْرَ .

توزع الأشعار بدقة ، فالعدد القليل من القصائد الموجودة في دواوين هؤلاء الشعراء ، أكثر من ثُلُثَيْهِ لا يتعدى خمسة عشر بيتا أو أقل . كما أن هذه الإحصائياتِ قابلةٌ للتغير لصالح هيمنة المقطوعات والأبيات دائما ، فكثير من الروايات تروي بعض الأشعار التي تُشَكِّلُ قصائد في هذا الإحصاء مُجَزَّأَةً إلى مقطوعات صغيرة لا سيما عند المجنون .

وينبغي أن نشير إلى أن الجزء المُشَكَّلَ من الغزليات في ديوان عنترة يغلب عليه طابع القصيدة لا الأبيات والمُقَطَّعات ، لكنها قصائد تميل إلى القِصَرِ ، فأغلبها يتراوح بين ثمانية أبيات وعشرين بيتا ، ذات بناء قريب من القصيدة الجاهلية المتعددة الأغراض .

وسيلاحظ القارئ أننا أسقطنا كثيرا من هذا الإحصاء ، نظرا لالتباس غزلياته بالمدح الموجِّهِ لبناء القصيدة ، حتى وإن كان غرضها الأساس هو الغزل . أما ديوان عُروةَ بْنَ حِزام فهو مُشَكَّلٌ أساسا من قصيدة بَائية ذات العِشرين بيتا ، وأخرى طويلة جدا تبلغ مائة وواحدا وعشرين بيتا ، مُعَضَّدَةً بقصيدة مكونة من ثمانية عشر بيتا لها خصائص القصيدة الطوية (وحدة الوزن والقافية والرَّوِيُّ والمعاني) ، وكأنها تَتِمَّةٌ لها ؛ أما الباقي (ثلاثون بيتا) فهو موزع بين اثنتي عشرة مقطوعة وبيتٍ منفرد .

فما هي أشكال بناء القصيدة العذرية في ظل هذا التعدد؟ .

٣-١- استثمار النموذج القتيبي

لا يعني استثمارُ النموذج القتيبي اسْتِنْساخَهُ وتحويلَ هياكِلِهِ من قصيدة المديح ذات الأغراض المختلفة إلى قصيدة الغزل ذات الغرض الواحد ، ولا يعني إسقاطا مباشرا لا يراعي هذا الانتقال الهام ، وإنما يعني الإبقاءَ على حدود مُمَيِّزة للمعاني داخل غرض الغزل ، ونقصد بذلك انفصال الطلل عن الحديث في المرأة بعدما جاورا بعضهما البعض في النموذج السابق .

فبينما هيمن حديث الحب والعتاب والمآسي والشوق على الموضوع الرئيسي

للقصيدة ، استقل حديث الطلل بالمقدمة ؛ وقد ارتبط هذا البناء بالقصائد الطويلة نسبيا عند أغلب الشعراء العذريين كما هو الحال في قصائد : «العقيقة ، لو أن الخيال يزورني ، فَلَطَالَمَا بَكَتِ الرجالُ نِساها وريح الشمال» لعنترةَ بنِ شداد ، أو في قصائد أخرى لجميل والمجنون وقيس لبنى لم توضع لها عناوين .
قال عنترة في قصيدة «لو أن الخيال يزورني»(١) :

لِمَنْ طَلَلٌ بِالرَّقْمَتَيْنِ شَجَانِي
وَعَاثَتْ به أَيْدي الْبِلَى فَحَكَانِي
وَقَفْتُ بِهِ والشَّوْقُ يَكْتُبُ أَسْطُراً
بِأَقْلام دَمْعِي فِي رُسُومِ جِنَانِي
أُسائِلُهُ عَنْ عَبْلَة فَأَجَابَنِي
غُرابٌ بِهِ مَا بي مِنَ الْهَيَمَانِ

وقد كان الغُراب وسيلةً للتخلص من المقدمة الطللية قصد الدخول إلى موضوع العشق الذي غلبت عليه مشاعر الشكوى والحنين من خلال توظيف الشاعر للحمامة التي التفت إليها في البيت الثامن من القصيدة قائلا(٢) :

وَقَدْ هَتَفَتْ فِي جُنْح لَيْل حَمامَةٌ
مُغَرِّدَةٌ تَشْكُو صُرُوفَ زَمَانِ
فَقُلْتُ لَها لَوْ كُنْت مِثْلي حَزِينَةً
بَكَيْت بِدَمْع زَائِدِ الْهَمَلانِ

وهو البناء نفسه الذي شَيَّدَ به عنترةُ معاني قصيدة : «ريح الشمال» ؛ قال في مقدمتها(٣) :

(١) الديوان . ص ٢٣١ .
(٢) الديوان . ص٢٣٢ .
(٣) الديوان . ص٢٥٢ .

لِمَــنْ طَـلَـلٌ بِـــوادي الـرَّمْـلِ بَـالِـي
مَـحَـتْ آثَارَهُ رِيـــحُ الشَّـــمـــالِ
وَقَـــفْتُ بِـهِ وَدَمْــعِي مِنْ جُـــفُـــونِي
يَفِــيضُ عَلَى مَـغــانيــهِ الخَْـوَالِي
أُسَـــائِلُ عَـــنْ فَـــتَـــاةِ بَـنِـي قُـراد
وَعَـــنْ أَتْـــرابِهَـــا ذَاتِ الجَْـمَـــالِ
وَكَـــيْـفَ يُجِـيـــبُنِي رَسْمٌ مُـحِـيلٌ
بَعِـيـــــدٌ لاَ يَرُدُّ عَـــــنْ سُـــؤالِي
إِذاَ صَـــاحَ الْغُـرابُ بِهِ شَـــجَـــانِي
وَأَجْـــرَى أَدْمُـــــعِي مِـــــثْلَ الَّلآلِي

فكان هذا البيت «الأخير» هو الواسطة التي تَوَسَّلَ بها للخروج إلى الشكوى مرة أخرى ، والتي استغرقت باقي أجزاء القصيدة ، أي إثني عشر بيتا .

والحديث عن الطلل في أشعار العذريين لا يتأسس على ديار مهجورة دَارِسَةٍ توحي بالموت والانتهاء ، وإنما اتسع مجاله ليشمل المكان بكل مكوناته (وادي ، جبل ، ناحية من بلاد . .) ؛ بل تَجاوَزَ ذلك إلى عناصر أخرى لا علاقة لها بالمكان كالريح والنجم والخيال . . . ، وهي تنويعات سَنُفْرِدُ لها محورا خاصا في إطار إبراز تنويعات البناء لا سيما على مستوى المقدمة .

ومع ثبات المقدمة الطللية القائمة على المنازل والرُّبوع الشاهدة على حب قديم جديد ، أو على وِصال لا سبيل إلى تجديده ، فإن باقي أجزاء القصيدة ستتوسع ؛ إذ لم تعد مُجَرَّدَ مقدمة تليها الشكوى أو وصفُ محاسن المحبوبة ، وإنما سيدخل عنصر آخر لم يتكرر في أشعار كل العذريين وهو شعر الفروسية الذي يمتزج مع شعر الحب عند عنترة ، بل إنه العنصر الأكثر ثباتا في غزلياته مهما تغيرت المقدمات (من الطللية إلى التَّذَكُّرِيَّة التَّأَمُّلِيَّة) .

وهو بناء آخر ثُلاثِيُّ الدعائم (مقدمة فموضوع بِبُعْدين : عِشْقُ الحبيبة أو تَأَمُّلُ الذات ووصفُ الحرب والشجاعة) . والواقع أن خروج عنترة ، في كثير من

غزلياته ، من عشق المحبوبة إلى البطولة ، لا يعد تحولا كبيرا في طبيعة الموضوع ، إذ عِشْقُ المرأة وعشْقُ السيف جاءا متلازمين عند الشاعر ، أحدهما يدل على الآخر ، رغم أن أحدهما يُحِيلُ على الهزيمة المتكررة (الإخفاق في الظَّفَرِ بِعَبْلة) ، والآخر يُحيل على الانتصار الدائم (رد الأعداء والانتصار لِلْقِيَمِ النبيلة) .

ومن صور هذا البناء قول عنترة في قصيدة «العقيقة»(١) :

١- بَيْنَ الْعَقِيقِ وَبَيْنَ بُرْقَةَ تَهْمَدِ
طَلَلٌ لِعَبْلَةَ مُسْتَهِلُّ الْمَعْهَدِ
يَا مَسْرَحَ الآرَامِ فِي وَادِي الْحِمَى
هَلْ فِيكَ ذُو شَجَنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِي
فِي أَيْمَنِ الْعَلَمَيْنِ دَرْسٌ مَعَالِمٍ
أَوْهَى بِهَا جَلَدِي وَبَانَ تَجَلُّدِي

٢- مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتَ جِيدُهَا
مَرَحاً كَسَالِفَةِ الْغَزَالِ الأَغْيَدِ
يَا عَبْلَ كَمْ يُشْجَى فُؤَادِي بِالنَّوَى
وَيَرُوعُنِي صَوْتُ الْغُرَابِ الأَسْوَدِ

رَفَعُوا الْقِبَابَ عَلَى وُجُوهٍ أَشْرَقَتْ
فِيهَا فَغَيَّبَ السُّهَى فِي الْفَرْقَدِ
وَاسْتَوْقَفُوا مَاءَ الْعُيُونِ بِأَعْيُنٍ
مَكْحُولَةٍ بِالسِّحْرِ لاَ بِالإِثْمِدِ

(١) الديوان . ص٢١٠-٢١١-٢١٢ .

وَتَـنُـوفَـةٍ مَـجْـهُـولَةٍ قَـدْ خُضْـتُـهَـا
بِــسِــنَــانِ رُمْــحٍ نَــارُهُ لَــمْ تَــخْــمَــدِ
بَاكَـرْتُـهَــا فِـي فِـتْـيَــةٍ عَـبْـسِــيَّــةٍ
مِنْ كُلِّ أَرْوَعَ فِي الْكَرِيهَــةِ أَصْــيَــدِ
وَتَرَى بِهــا الرَّايَاتِ تَخْــفقُ وَالْقَـنَا
وَتَرَى الْعَـجَـاجَ كَـمِـثْلِ بَحْـرٍ مُـزْبِدِ

تتشكل هذه القصيدة من واحد وثلاثين بيتا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء واضحة المعالم ، وهي صورة لقصائد أخرى بُنِيَتْ بالطريقة نفسها .

إن بناء القصيدة الغزلية عند عنترة شديد الوضوح ، له نسقان : أحدهما ثلاثي الأجزاء : مقدمة ، وصفُ المحبوبة أو مشاعر الشاعر ، ثم الخروجُ إلى شعر الحماسة والبطولة كَتَتِمَّةٍ لحرب المشاعر والحب ، وهو بناء خاص بعنترة لا نجد له نظيرا في أشعار العذريين الذين عاصروه أو جاؤوا بعده .

أما النسق الثاني فهو يتشكل من المقدمة فالموضوع/ الغرض ، وهو نسق ممتد في أشعار أغلب العذريين . ومن تجليات هذا الامتداد قصائد لجميل بنِ مَعْمَر أخلص فيها للاستهلال الطَّلَلي على غرار عنترة ، نُثْبِتُ بعضها لإبراز جوانب هذا الإخلاص ؛ قال في أماكن متفرقة من الديوان(١) :

١- عَــفَــا بَردٌ مِنْ أُمِّ عَـمْــرو فَلَفْـلَـفُ
فَـأُدْمَـانُ مِـنْـهـا فَــالـصَّـرَائِــمُ مَـأْلَــفُ
وَعَــهْـدِي بِهــا إِذَّاكَ وَالشَّــمْلُ جَــامِــعٌ
لَـيَـالِـيَ جُـمْـلٌ بِـالْـمَــوَدَّةِ تُـسْعِـفُ
أَمِــنْ مَنْــزِلٍ قَــفْـرٍ تَعَــفَّــتْ رُسُـومُـهُ
شَــمَــالٌ تُـغَـادِيـهِ وَنَكْـبـاءُ حَـرْجَفُ

(١) الديوان . ص ١٢٥- ١٣٧-١٦٠-٢١٥ .

فَأَصْبَحَ قَفْـرًا بَعْـدَ مَا كَـانَ حِـقْبَـةً
وَجُمْـلُ الْـمُنَـى تَشْتُـو به وَتُصَـيِّـفُ
فَـفَـرَّقَـنَا صَـرْفٌ مِـنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ
لَـهُ دُونَ تَـفْـرِيـق مِـنَ الْحَـيِّ مَصْـرَفُ
أَأَنْ هَـتَـفَـتْ وَرْقَـاءُ ظَـلْتَ سَفَـاهَـةً
تُـبَـكِّـي عَلَى جُمْـلٍ لِـوَرْقاء تَـهْـتِفُ؟
وَقَـدْ نَزَحَ الـدَّمْعَ الْبُكاءُ لِـذِكْـرِهَا
مِـنَ الْعَـيْـنِ أَعْـرابٌ تَـفِـيـضُ وَتَـغْـرِف
وَلَيْسَ بُكَاءُ الْمَرْءِ بِالْعَـزْف وَالـتُّـقَى
وَلَكِـنْ عَـزْفُ الْـمَـرْءِ عَـنْ ذَاكَ أَعْـرَف
فَلَوْ كَـانَ لِي بِالصَّـرْمِ يَا بَثْـنَ طَـاقَـةٌ
صَـرَمْتُ ولَكِـنِّـي عَنِ الـصَّـرْمِ أَضْعَـفُ
لَهـا فِي سَـوادِ الْقَـلْبِ م الْحُبِّ مَـيْـعَـةٌ
هِيَ الْمَوْتُ أَوْ كَـادَتْ عَلَى الْمَوْتِ تُشْـرِفُ
وَمَـا ذَكَـرَتْـك النَّفْـسُ يَا بَـثْـنَ مَـرَّةً
مِـنَ الـدَّهْـرِ إِلاَّ كَـادَتِ الـنَّـفْسُ تَتْـلَـفُ

٢- أَلَمْ تَسْـأَلِ الـرَّبْعَ الْقَـوَاءَ فَـيَـنْطِقُ
وَهَلْ تُخْـبِـرَنْكَ الْيَـوْمَ بَيْـدَاءُ سَـمْلَقُ
بِمُـخْـتَلف الأَرْوَاحِ بَيْنَ سُـوَيْقَـة
وَأَحْـدَبَ كَـادَتْ بَعَـدَ عَـهْـدِكَ تَخْلَقُ
أَضَـرَّتْ بِهَـا النَّكْبَـاءُ يَوْمـاً وَلَيْلَةً
وَنَـفْخُ الصَّـبَـا وَالْـوَابِلُ الْـمُـتَـبَـعِّـقُ
وَقَـفْتُ بِهـا حَـتَّى تَجَلَّتْ عَـمَـايَتِي
وَمَلَّ الْـوُقُـوفَ الْعَـنْـتَـرِيسُ الْمُنَوَّقُ

وَقَـــالَ خَـليلي : إِنَّ ذا لَسَـفَـــاهَـةٌ
أَلاَ تَزْجُـــرُ الْقـَلْـبَ اللَّجُـــوجَ فَـتَلْحَقُ

٣- أَشَـــاقَـــتْكَ الْمُــعَـــارِفُ وَالطُّلُـولُ
عَـــفَـوْنَ وَخَفَّ مِنْـهُنَّ الْحُــــمـــــولُ
نَعَمْ فَـــذَكَــرْتُ دُنْيـــا قَـدْ تَقَـضَّـــتْ
وَأَيُّ نَــــعِـــيم دُنْـيَـــا لاَ يَــــزولُ
أُسَــــــائِلُ دَارَ بُثَـيْــنَةَ أَيْنَ حَلَّـــتْ
كَــأَنَّ الـدَّارَ تُـخْـــبِـــرُ مَـــا أَقُـــولُ
فَـمَــنْ هَـذَا يُـبَـلِّـغُـــهـــا رَسُـــولاً
كَــذاكَ لِـكُـلِّ ذِي حَــاجٍ رَســـــولُ

٤- عَلَى الـدَّارِ الَّتِي لَبِـــسَتْ بِلاهَـــا
قِـفَـــا ، يَا صَـــاحِـبِي ، فَـسَــائِلاهَا
وَمَـــــا يُبْكِـيـكَ مِنْ عَــــرَصَـاتِ دَارٍ
تَــقَــــادَمَ عَـــهْـدُهَا وَبَـدَا بِـلاَهَـــا
ذَكَـــرْتُ بِهَـــا الَّتِي تَرْمِي فَـــتُـــورِي
إِذَا أَرْسَـلَتْ سَــــهْـمـــــاً شَـوَاهَـــا
أُتِيــــحَتْ لِي وَنَـفْـسِي قَـدْ تَجَـلَّـتْ
عَـــمَـــايَتَــــهُ غَـيِّـــهَـــا وَرَأَتْ هُـداهَا
ذَكَـــرْتـــكِ إِذْ رَأَيْــنَـا أُمَّ خَـــشْــــف
بِـذِي ضَــــــالٍّ تَــرِيعُ إِلَـــى طَـلاَهَـا

إن ما يميز هذه القصائد هو الطول ، فأقصرها يبلغ عشرين بيتا وأطولها اثنين وسبعين بيتا ، وكلها تشترك في مناجاة الشاعرِ الطللَ مناجاة طويلة قبل الانتقال إلى موضوع الحب بِواسِطَةٍ غالبا ما تكون الحمامة أو الرياح أو الأصحاب ، وهي

وسائط تلعب الدور نفسه الذي كانت تلعبه الراحلة في بناء قصيدة المديح .

ومثل هذا البناء يتردد في ديوان المجنون وإن لِمَراتٍ قليلة كما هو الشأن في قوله(١) :

خَلِيلَيَّ مرَّا عَلَى الأَبْرَقِ الْفَرْدِ
وَعَهْدِي بِلَيْلَى حَبَّذَا ذاكَ مِنْ عَهْدِ
أَلاَ يا صَبَا نَجْد مَتى هِجْت مِنْ نَجْد
فَقَدْ زَادَني مَسْراكِ وَجْداً عَلَى وَجْدِي
أَأَنْ هَتَفَتْ وَرْقَاءُ في رَوْنَقِ الضُّحَى
عَلَى فَنَن غَضٍّ النَّبَاتِ مِنَ الرَّنْدِ
بَكَيْتُ كَمَا يَبْكِي الْوَلِيدُ وَلَمْ أَزَلْ
جَلِيداً وَأَبْدَيْتُ الَّذي لَمْ أَكُنْ أُبْدِي

وفي مكان آخر قال(٢) :

خَلِيلَيَّ هَذا الرَّبْعُ أَعْلَمُ آيَهُ
فَبِاللَّهِ عُوجَا ساعَةً ثُمَّ سَلِّمَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنِّي بَذَلْتُ مَوَدَّتِي
لِلَيْلَى وَأَنَّ الْحَبْلَ مِنْهَا تَصَرَّمَا
سَأَلْتكُمَا باللَّهِ لَمَّا قَضَيْتُمَا
عَلَيَّ فَقَدْ وُلِّيتُمَا الحُكْمَ فَاحْكُمَا
بِجُودِي عَلَى لَيْلَى بِوُدِّي وَبُخْلِهَا
عَلَيَّ سَلاَهَا : أَيُّنَا كَانَ أَظْلَمَا
أُحِنُّ إِلَيْهَا كُلَّمَا ذَرَّ شَارِقٌ كَحُبِّ
النَّصَارَى قُدْسَ عِيسَى بْنِ مَرْيَما

(١) الديوان . ص٨٩ .

(٢) نفسه . ص٢٠١ .

وافتتح قيس لبنى ثلاث قصائد من ديوانه باستهلال ذي طبيعة طللية استحضر فيه الديار العافية قارنا ذلك بلبنى النائية ؛ قال[1] :

١- أَضَــــوْءُ سَنَا بَرْق بَدَا لَكَ لَمْعُــــهُ
بِـذِي الأَثْلِ مِنْ أَجْـراعِ بيـشَـةٍ تَرْقُبُ
نَعَــمْ إِنَّـنِي صَبٌّ هُـناكَ مُــوَكَّـلٌ
بِــمَـنْ لَـيْسَ يُـدْنيـنِي وَلاَ يَتَـقَرَّبُ
٢- عَـفَـا سَـرِفٌ مِنْ أَهْـلِه فَـسَـرَاوِعُ
فَـجَـنـاً أُرِيـكَ فَـالتِّـلاَعُ الدَّوَافِـعُ
فَغَـيْقَةَ فَـالأَخْيَافُ ، أَخْيَافُ ظَبْـيَة
بِـهَـا مِـنْ لُبْنَى مَـخْـرَفٌ وَمَـرَابِعُ
لَعَـلَّ لُبَـيْـنَـى أَنْ يَـحُـمَّ لِقَـاؤُهَـا
بِبَـعْـضِ الْـبِـلادِ إِنَّ مَـا حُـمَّ وَاقِـعُ
بِجَـزْعٍ مِنَ الْوَادِي خَـلاَ عَنْ أَنِيـسِـه
عَـفَـا وَتَخَطَّتْـهُ الْعُـيُـونُ الخْـوَادِعُ
٣- أَلاَ يَـا رَبْـعَ لُـبْـنَـى مـا تَـقُـولُ؟
أَبِنْ لِي الْيَــوْمَ مَــا فَــعَلَ الحُلولُ
فَـلَـوْ أَنَّ الـدِّيَـارِ تُـجِيبُ صَـبّـاً
لَـرَدَّ جَـوَابِـي الـرَّبْعُ المُحِـيـلُ
وَلَـوْ أَنِّـي قَـدرْت غَـدَاةَ قَـالَـتْ
غَـدَرْتَ وَمَـاءُ مُـقْـلَـتِـهَـا يَسِـيلُ
نَحَـرْتُ النَّفْسَ حِينَ سَـمِـعْتُ مِنْهـا
مَـقَـالَـتَـهـا وَذاكَ لَـهَـا قَـلِـيلُ

إن مـا يجـمع بين كل هذه المطالع هو اسـتـقـلال الطلل عن المرأة إلا في

(١) الديوان . ص ٢٠-٤١-٦٢ .

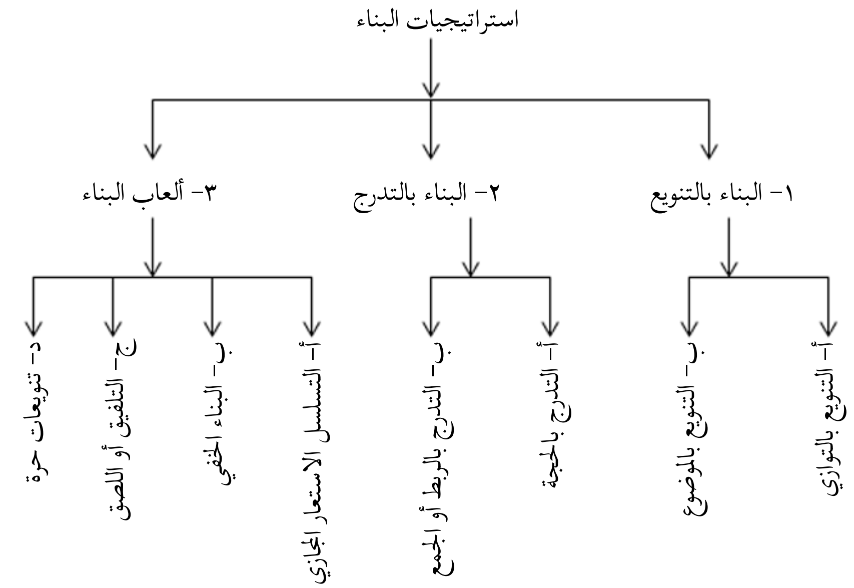
النموذج الأخير من شعر قيس لبنى ، وبين مُكَوِّنَيْ الغزل (المطلع الطللي وموضوع الحب/المرأة والشاعر) وسائط ترتبط ارتباط وُجوبٍ بهذا الغرض كالحمائم والغِرْبان والنجوم . . . . كما أن كل هذه المطالع تشترك في خاصية إيقاعية موسيقية معروفة في التقليد الشعري العربي القديم ، وهي التصريع الذي عُدَّ مؤشرا على المطلع .

غير أن المساحة التي تستغرقها هذه المقدمات تختلف في قصائد هؤلاء الشعراء ، فبينما تطول في شعر عنترة وجميل ، تقصر في قصائد المجنون وقيس لبنى حتى أنها لا تتعدى في كثير من الأحيان بيتا واحدا أو بيتين ، ثم ينصرف الشاعران إلى الموضوع المرتبط بالحب وتَلْوينَاتِهِ .

إلا أن المقدمة ما هي إلا جزء من أجزاء القصيدة لا تستغرق في كل الحالات ما يستغرقه الغرض الرئيس ، كما أن المقدمات الطللية هي نوع واحد فقط من المقدمات التي تَوَسَّلَ بها الشعراء العذريون لتناول مواضيعهم الغزلية ؛ فكيف يُبْنى الموضوع/الغرض؟ وما نوع المقدمات الأخرى التي استهل بها الشعراء قصائدهم؟ وهل من الضروري التمسك بالمقدمة؟

٣-٢- البناء الحر/ التنويع

أَفْرَدَ جون مولينو وجويل طامين مقالا خاصا ببناء القصيدة ضمن كتابهما «مقدمة في تحليل الشعر» ، وقد وضعا ترسيمة شاملة تختزل استراتيجيات بناء القصيدة الفرنسية ، نقترحها على القارئ بكل عناصرها قبل الاستفادة منها بقدر استجابة القصيدة الغزلية العذرية ، بل والتوسيع فيها إذا بَدا قُصورُها على استيعاب تلوينات هذه القصيدة .



إننا نقصد بالبناء الحر تَخَلُّصَ الشعراء العذريين من المقدمة الطللية من جهة ، واقتراحَ مقدمات أخرى أو إلغاءَها بشكل نهائي من جهة ثانية ، بل ممارسة الحرية المُطْلَقَة لبناء الغرض نفسه دون الامتثال للتدرج الذي كان معمولا به من قَبْلُ . فنحن إذ نستعمل مفهوم «البناء الحر» ، نقترب من تشغيل الشِّقِّ الثالث من الترسيمة خصوصا «التنويعات الحرة» ، وهي تنويعات سنعمل على قياسها بتغيير أسلوب النظم داخل الغرض .

إن مفهوم «التنويعات الحرة» يستجيب لمنطق التحول في أسلوب النظم ، وهو ما دفع الباحثَيْن إلى اعتباره مع «البناء الخفي طريقتين للبناء تتناغمان مع منطقِ التطور الشعري»[1] .

وهو المنطق الذي حَكَمَ القصيدة الغزلية العذرية سواء في العصر الجاهلي أو الأموي بالمقارنة مع الأغراض الأخرى .

(1) Introduction à l analyse de la poésie. P.164.

أ. التنويع في المقدمات

سبق أن أشرنا إلى أن العذريين وَسَّعوا من مفهوم «الطلل» ليشمل المكان بكل مكوناته ، فحل الوادي والجبل والسهل . . . محل الديار الآفِلَة ، وقد كانت هذه الخطوة ضرورية للخروج من إسار الطلل/ المنازل والانفتاح على مكونات أخرى تجاوز بها الشعراء المكان ليُعانقوا النجمَ والبرق والحمائم والطَّيفَ . . . ، ويُنْزِلوها منزلة الاستهلال في سياق واحد عند كافة الشعراء العذريين ، وهو التَّذَكُّرُ المُحيل على الأمل في لقاء الحبيبة ، لا التذكر المُنْكَفِئُ إلى المأساة والموت .

من صور استثمار الشعراء لهذه المكونات في مطالعهم قول عنترة بن شداد العبسي في قصيدة «سلطان الهوى»[1] .

زارَ الخَيالُ خَيَالُ عَبْلَةَ فِي الْكَرَى
لِمُتَيَّمٍ نَشْوَانَ مَحْلُولِ الْعُرَى
فَنَهَضْتُ أَشْكُو مَا لَقِيتُ لِبُعْدِهَا
فَتَنَفَّسْتُ مِسْكاً يُخَالِطُ عَنْبَرَا
فَضَمَمْتُهَا كَيْمَا أُقَبِّلُ ثَغْرَهَا
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنَيَّ قَدْ بَلَّ الثَّرَى
وَكَشَفْتُ بُرْقُعَهَا فَأَشْرَقَ وَجْهُهَا
حَتَّى أَعَادَ اللَّيْلَ صُبْحاً مُسْفِراً

لقد حل الخيال محل الطلل ، وهو الباعث على هذه الحركة الشعرية المُؤَطَّرَة بسرد تفاصيل السلوك الذي قام به الشاعر ، قبل أن ينصرف بشكل سَلِسٍ جدا إلى وصف محاسن المحبوبة في باقي الأبيات متوسلا بالبيت الرابع للربط بين المقدمة والموضوع .

والحكاية نفسها تتكرر بالبناء ذاته مع تغيير موضوع الحب (الانتقال من

(١) الديوان . ص٢٢٨ .

وصف عبلة إلى وصف ذات الشاعر المحب) ، بينما يبقى الطَّيْفُ والتذكر عنصرين أساسيين في الاستهلال ؛ قال عنترة في قصيدة «أتاني طيف عبلة»[1] :

أَتَانِي طَيْفُ عَبْلَةَ فِي الْمَنام
فَقَبّلَنِي ثَلاثاً فِي اللِّثَامِ
وَوَدَّعَنِي فَأَوْدَعَنِي لَهِيباً
أَسْتُرُهُ وَيَشْعُلُ فِي عِظَامِي
وَلَوْلاَ أَنّنِي أَخْلُو بِنَفْسِي
وَأُطْفِئُ بِالدُّمُوعِ جَوَى غَرَامي
لِمتُّ أَسىً وَكَمْ أَشْكُو لأَنِّي
أَغَارُ عَلَيْكِ يا بَدْرَ التَّمَامِ

وتسير القصيدة نحو تصويرِ معاناة الشاعر وتغيُّرِ أحواله في حب عبلة من العِزَّةِ إلى الذِّلَّة ، ومن الأمر إلى الامتثال . . .

وتحل الريح الهابَّة من ناحية ليلى محل الطيف لِتُذَكِّرَ عنترة بالحبيبة وتُشْعِلَ نار الحنين إليها ، أو لتصل بينه وبينها عن طريق السلام والتحية ، إنها واحدة من الرُّسُلِ الكثيرين الذين كانوا سُدَّةً بن العاشقين ومعشوقاتهم ؛ قال[2] :

إِذا الرِّيحُ هَبَّتْ مِنْ رُبَى الْعَلَم السَّعْدِي
طَفَا بَرْدُهَا حَرَّ الصَّبَابَةِ وَالْوَجْدِ
وَذَكَّرَنِي قَوْماً حَفظْتُ عُهُودَهُمْ
فَما عَرَفُوا قَدْري وَلا حَفظُوا عَهْدِي
وَلَوْلا فَتَاةٌ فِي الْخِيَام مُقِيمَةٌ
لَمَّا اخْتَرْتُ قُرْبَ الدَّارِ يَوْماً عَلى الْبُعْدِ

---

(١) نفسه . ص ٢٤٣ .

(٢) الديوان . ص٢١٤ .

مُـهَــفْـهَـفَــةٌ وَ الـسِّـحْـرُ مِنْ لَحَـظَاتِهَـا
إِذَا كَــلَّمَـتْ مَـيْـتـاً يَـقُــومُ مِـنَ اللَّـحْــدِ

ثلاثة أبيات إذن كانت كافية لينتقل عنترة إلى وصف المحبوبة وتصوير مظاهر وشدة افتتانه بهذا الجمال ، وهو الموضوع الذي امتد على مسافة ستة وعشرين بيتا .

وقد أخلص عنترة لهذا البناء في بعض القصائد الأخرى الغزلية كقصيدة «هَلاَّ سألت الخيل يا ابنة مالك» التي افتتحها بمقدمة استثمر فيها «الريح»(١) كواسطة بنيه وبين المحبوبة ؛ قال(٢) :

رِيـحَ الْـحِـجَــازِ بِحَـقِّ مَــنْ أَنْـشَــاكِ
رُدِّي الـسَّــلاَمَ وَحَــيِّي مَنْ حَــيَّــاكِ
هُبِّي عَـــسَى وَجْـــدِي يَخِفُّ وَتَنْطَفِي
نِيـــرَانُ أَشْـــوَاقِــي بِـبَـــرْدِ هَــوَاكِ
يَا رِيـــحُ لَــوْلاَ أنَّ فِــيــكِ بَـقِــيَّــةً
مِنْ طِيبِ عَـبْلَةَ مِتُّ قَـبْلَ لِقَــــاكِ

وقد كان البيت الثالث مدخلا ملائما لفتح حوار بين الشاعر وعبلة عن طريق نداءات متعددة صادرة من شاعر مكلوم ومُرْتاب في أمر المحبوبة (يا عبل ما أخشى ، يا عبل لا يحزنك بُعْدي ، هلا سألت الخيل يا ابنة مالك ، إن كان بعض عِداك قد أغراك) .

لينتقل بعد ذلك إلى موضوع آخر شديدِ الارتباط بغرض الغزل عند عنترة وهو الحماسة ، حيث الحب والفروسية/ البطولة صِنْوان في القصيدة الغزلية

---

(١) لا يتلاءم توظيف لفظ «الريح» مع الدلالة التي يهدف إليها الشاعر ، لأن الريح ارتبطت في اللغة العربية بالهلاك والموت والعقاب . بينما ارتبط لفظ «الرياح» بعكس هذه الدلالات وهو الأنسب هنا ، لكن يبد أن للضرورة الإيقاعية حكمها .

(٢) الديوان . ص٢٤٠ .

العَنْتَرية ، وقد وقفنا عند تجلياته في قصيدة «العقيقة» .

ويتخذ جميل بنُ معمر من الحمام الرمزَ الأنسب للتهييج وإثارة مشاعر الحنين ، قبل أن يبني عليه معاني قصيدة طويلة متُقَلِّبَةِ البناء ؛ قال في مقدمتها[١] :

طَرِبْتُ وَهاجَ الشَّوْقُ مِنِّي وَرُبَّمَا
طَرِبْتُ فَأَبْكَاني الحَمَامُ الْهَوَاتِفُ
وَأَصْبَحْتُ قَدْ ضَمَّنْتُ قَلْبِي حَزَازَةً
وَفِي الصَّدْرِ بَلْبَالٌ تَليدٌ وَطَارِفُ

ب. إسقاط المقدمة

بدأت القصيدة العربية الغزلية تنحو منحىً آخر في طريقة النظم حيث بات إسقاط المقدمات أمرا عاديا ومألوفا في أشعار العذريين الأمويين ، وتحديدا عند المجنون وقيس لبنى ، بينما أُسْقِطَتْ في كثير من أشعار جميل وبعض قصائد عنترة ، وإن أَبْقى هذان الشاعران على ما يُذَكِّرُ بها (التَّصْريع) .

فهذا عنترة يتغزل بعلبة دون مداخل في سبع قصائد من باب «الغزليات» ، ويُنَوِّعُ تنويعا كبيرا في طريقة الكتابة ، فتارة يفتتح بوصف مباشر لمفاتن عبلة ، وتارة أخرى يصور مأساته ، ومرة ثالثة يجمع بين الأمرين ؛ قال مُبْرِزاً مفاتن عبلة قبل أن يخرج إلى تصوير محنته[٢] :

رَمَتِ الْفُؤَادَ مَلِيحَةٌ عَذْرَاءُ
بِسِهَامِ لَحْظٍ مَا لَهُنَّ دَوَاءُ
مَرَّتْ أَوَانَ الْعِيدِ بَيْنَ نَوَاهِد
مِثْلِ الشُّمُوسِ لَحَاظُهُنَّ ظِبَاءُ

---

(١) الديوان . ص١٢١ .

(٢) الديوان . ص١٩٣ .

فَـاغَـتَـالَني سَـقَـمي الَّذي في بَاطِني
أَخْـفَـيْـتُـهُ فَـأَذَاعَـهُ الإِخْـفَـاءُ

وهو المدخل نفسه الذي اقترحه في قصيدته «جُفون العذارى» ، حيث قال[1] :

جُـفُـونُ الْعَـذارَى مِنْ خِـلاَلِ الْبَـراقِع
أَحَـدُّ مِنَ الْبِـيضِ الرِّقَـاقِ الْقَـواطِعِ
إِذا جُـرِّدَتْ ذَلَّ الشُّـجَـاعُ وَأَصْـبَـحَتْ
مَـحَـاجِـرُهُ قَـرْحَى بِفَـيْضِ الْمَدَامِعِ

وفي مقطوعة «تمشين كغصن البان» زكى هذا النوع من البناء القائم على تصوير مفاتن عبلة والتوسيع في ذلك مع إظهار كَلَفه ومحْنَته ؛ قال[2] :

لَـعُـوبٌ بِأَلْـبَـابِ الـرِّجَـالِ كَـأَنَّهَـا
إِذا أَسْـفَـرَتْ بَدْرٌ بَـدَا في الْمَحَـاشِـدِ
شَكَتْ سَـقَـمـاً كَـيْـمَـا تُعـادُ وَمـا بهـا
سِـوى فَـتْـرَةُ الْعَـيْنَيْنِ سُـقْمٌ لِعَـائِدِ
مِنَ الْبِـيضِ لاَ تَلْقَـاكَ إِلاَّ مَـصُـونَةً
وَتَمْـشِي كَـغُـصْنِ الْبَـانِ بَيْنَ الْوَلاَئِدِ

وعلى هذا المنوال تسير كل المقطوعة . وفي قصيدة خالصة الوصف لمحاسن عبلة قال[3] :

لِمَنِ الشُّـمُـوسُ عُـزَيْزَة الأَحْـدَاجِ
يَـطْـلُعْنَ بَيْنَ الْـوَشْـي وَالـدِّيبَـاجِ
مِـنْ كُـلِّ فَـائِقَـة الجْـمَـال كَـدُمْـيَـة
مِـنْ لُؤْلُؤٍ قَـدْ صُـوِّرَتْ فِي عَـاجِ

(١) نفسه . ص٢٠١ .

(٢) نفسه . ص٢١٧ .

(٣) الديوان . ص٢٤٧ .

تَمْشِي وَتَرْفُلُ فِي الثِّيَابِ كَأَنَّهَا
غُصْنٌ تَرَنَّحَ فِي نَقاً رَجَّاج

ويُحَوِّلُ الشاعر الوصف من المحبوبة إلى الذات ، فتظل مداخل القصيدة على حالها خالية من الطلل أو البدائل الأخرى المُفارِقَةِ للشاعر أو المرأة ، قال في ثلاثة مواضع من الديوان مصورا حاله(١) :

١- إِذا رَشَقَتْ قَلْبِي سِهَامٌ مِنَ الصَّدِّ
وَبَدَّلَ قُرْبِي حَادِثُ الدَّهْرِ بِالْبُعْدِ
لَبِسْتُ لَهَا دِرْعاً مِنَ الصَّبْرِ مَانِعاً
وَلاَقَيْتُ جَيْشَ الشَّوْقِ مُنْفَرِداً وَحْدِي
وَبِتُّ بِطَيْفٍ مِنْكِ يَا عَبْلَ قَانِعاً
وَلَوْ بَاتَ يَسْرِي فِي الظَّلاَمِ عَلَى خَدِّي

٢- سَأُضْمِرُ وَجْدِي في فُؤادي وَأَكْتُمُ
وَأَسْهَرُ لَيْلِي وَالْعَوَاذِلُ نُوَّمُ
وَأَطْمَعُ مِنْ دَهْرِي بِمَا لاَ أَنَالُهُ
وَأَلْزَمُ مِنْهُ ذُلَّ مَنْ لَيْسَ يَرْحَمُ
وَأَرْجُو التَّداني مِنْك يا ابْنَةَ مَالك
وَدونَ التَّدَانِي نَارُ حَرْبٍ تُضَرَّمُ

٣- فُؤَادٌ لاَ يُسَلِّيهِ المُدامُ
وَجِسْمٌ لاَ يُفَارِقُهُ السَّقَامُ
وَأَجْفانٌ تَبِيتُ مُقَرَّحَات
تَسِيلُ دَماً إِذا جَنَّ الظَّلامُ

(١) الديوان . ص ٢٢١-٢٣٧-٢٥٩ .

وَهَاتِفَـــةٌ شَـــجَتْ قَلْبِي بِصَـــوْتٍ
يَـلَـذُّ بِـهِ الْفُـؤَادُ الْمُسْـتَـــــهَــــامُ

هكذا إذن تتـداخل العناصـر داخل هذه الأبيـات المقـتـرحـة في بداية القصائد ، وهي عناصر تتكرر في باقي أجزاء القصيدة وتتوسع ، ليصير من الصعب الحديث عن مقدمة وغرض ، وإنما عن موضوع يمتد من بيت إلى آخر ، يتردد الشاعر على تناوله كلما سَنَحَتْ له الفرصة .

وقد صار هذا النوع من الأساليب في إنشاء القصيدة العذرية معمولا به دونما حاجة إلى مقدمات ووسائط ؛ من تجليات ذلك قول المجنون(١) :

أَنِيـري مَـكَـانَ الْبَـدْرِ إِنْ أَفَـلَ الْبَـدْرُ
وَقُومِي مَقَامَ الشَّمسِ مَا اسْتَأْخَرَ الْفَجْرُ
فَـفِـيكِ مِنَ الشَّـمسِ الْمُنيـرَةِ ضَـوْؤُهـا
ولَـيْـسَ لَهـا مِـنـكِ التَّبَـسُّمُ والـثَّغْـرُ
بَلَى لَكِ نُـورُ الشَّـمْسِ وَالْبَـدْرِ كُلُّـهُ
وَلاَ حَمَلَتْ عَيْنَيْكِ شَـمْسٌ وَلا بدْرُ

وعلى هذا المنوال تسير القصيدة إلى نهايتها ، حيث يقول في خلاصة مركزة تختزل فِعْلَةَ هذا الجمال الممتد على جسد ليلى والْمُصَوِّرِ في واحد وعشرين بيتا(٢) :

وَمَـا زِلْتُ مَحْـمُـودَ التَّـصَـبُّرِ فِي الَّذي
يَنُوبُ وَلَكِنْ فِي الْهَـوَى لَيْسَ لِي صَـبْـرُ

وتتخذ هذه المداخل شكلا آخر عند قيس لبنى حيث يفتتح قصائده بالبعد الذي أصبح حقيقة مُقَرَّرَةً لا سبيل إلى تغييرها ، وهو جزء من معاناة كبيرة هي الباعث على النَّظم ، والْمُؤَطِّرَةُ لكل القصائد العذرية ؛ قال في مكانين متفرقين

---

(١) الديوان . ص١٠٠ .

(٢) الديوان . ص١٠١ .

من الديوان مستثمرا هذه التِّيمة (البعد) كمدخل لقصائد عديدة[١] :

١- بَانَتْ لُبَـيْنَى فَـأَنْتَ الْيَـوْمَ مَـتْـبُـولُ
وَإِنَّكَ الْيَـوْمَ بَعَـدَ الْحَـزْمِ مَـخْـبُـولُ
فَـأَصْـبَـحَتْ عَنْكَ لُبْنَى الْيَـوْمَ نَازِحَـةٌ
وَدَلُّ لُبْنى لَهَـا الْخَيْـرَاتِ مَـعْـسُـولُ

٢- بَانَتْ لُبَـيْنى فَـهَـاجَ الْـقَلْبَ مِنْ
بَانَا وَكَـانَ مَـا وَعَـدَتْ مَطْلاً وَلَيَّـانَا
وَأَخْلَـفَـتْكَ مُنىً قَـدْ كُـنْتَ تَأْمَلُهَـا
فَـأَصْـبَحَ الْقَـلْبُ بَعْـدَ الْبَـيْنِ حَـيْـرانَا

إن الخلاصة التي يمكن التشديد عليها هي أن اختزال المقدمة في الموضوع وتَصْيِيرِها جزءا منه يَسْري في جسد القصيدة حتى نهايتها ، أصبح واقعا لا يثير الكثير من النقاش حول بنية القصيدة العذرية الخالية من المقدمة ، ليتوجه النظر إلى طريقة بناء الغرض نفسه . وبذلك لم يعد الحديث في النسيب بسطاً وتمهيدا لأغراض أخرى ، ولم تَأْتِ القصيدة بتراء ولا قطعاء على حد تعبير ابن رشيق[٢] .

ج. التنويع في بناء الغرض

ينبغي التذكير هنا أن التنويع في بناء الغرض يقوم على وحدة الموضوع/ الغزل ، ولا يتعداه إلى غيره ، وكل حديث عن عناصر خارج ذات المُحِبِّ أو المحبوبة فهو شديد الارتباط بالموضوع ؛ إلا أن الوحدة الموضوعية المُميِّزة للغزل العذري لا تعني وجود وحدة عضوية ، فالتقلب الدائم للشعراء من معنىً لآخر

(١) الديوان . ص٦١/٦٧ .

(٢) العمدة . ج١/ ص٢٣١ .

كثيرا ما يُحْدِثُ تَقَطُّعاتٍ في أوصال القصيدة ، حتى أن المعنى الواحد يتجزأ بين المقاطع بصورة غير منتظمة دون لُحْمَة .

وهذا يعني أن بناء القصيدة العذرية يحتاج إلى إعادة التوضيب دائما ، إنه بناء مَرِنٌ يُطاوِعُ الباحث لتشييد نموذج أو نماذج محددة يمكن تصنيف كل الأشعار الغزلية العذرية ضمنها ؛ كما يعني أن الشاعر العذري لم يكن منشغلا بكيفية الكتابة بقدر ما كان منشغلا بالإفصاح عن آلامه وآماله ، وإيصال صوته إلى القارئ/ المستمع الذي عليه أن يتكفل بترتيب القصيدة من جديد . إننا إذن بصدد وضع بناء للقصيدة لا اكتشاف هذا البناء . ولأجل ذلك نقترح تحليل قصيدتين لشاعرين متميزين في مدرسة الغزل العذري هما جميل بن معمر ومجنون ليلى ، مع تطعيم هذا التحليل بنماذج للشاعرين أو لغيرهما من شعراء العذرية إذا لَزِمَ الأمر .

النموذج الأول

قال جميل بن معمر(١) :

حَلَّتْ بُثَيْنَةُ منْ قَلْبِي بِمَنْزِلَة
بَيْنَ الْجَوَانِحِ لَمْ يَنْزِلْ بِهَا أَحَدُ
صَادَتْ فُؤادي بِعَيْنَيْهَا وَمُبْتَسَم
كَأَنَّهُ حِينَ أَبْدَتْهُ لَنَا بَرَدُ
عَذْبٍ كَأَنَّ ذَكِيَّ الْمِسْك خَالَطَهُ
وَالزَّنْجَبِيلُ وَمَاءُ الْمُزْنِ وَالشُّهُدِ
وَجِيدِ أَدْمَاءَ تَحْنُوهُ إِلَى رَشَأٍ
أَغَنُّ لَمْ يَتْبَعْهَا مِثْلَهُ وَلَد

(١) الديوان . ص٥٨-٥٩-٦٠-٦١ .

رَجْــرَاجَــةٌ رَخْــصَــةُ الأَطْراف نَاعِــمَــةٌ
تَـكَـادُ منْ بُـدْنـهَا فِي الْـبـيْـتِ تَـنْـخَـضِدُ
خَــدْلٌ مُـــــخَلْخَلُهَــا وَعْثٌ مُــؤَزَّرُهَــا
هَـيْـــفَــاءُ لَــمْ يُغَـــذِّهَــا بُؤْسٌ وَلاَ بُــدُّ
هَـيْـفـاءُ مُـقْـبِلَةً عَـجْـزَاءُ مُـدْبِـرَةً
تَمَّتْ فَـلَيْسَ يُرَى فِـي خَـلْـقِــهَـا أَوَدُ
نِعْمَ لِحَــاف الْفَــتَى المَقْــرُورِ يَجْــعَلُهَــا
شِــعَــارَهُ حِــيـنَ يُخْـشَى الْقَــرُّ وَالصَّــرَدُ
وَمَــا يَضُـــرُّ امْــرَأً يُمْـــسِي وَأَنْت لَـهُ
أَلاَّ يَكُونَ مِــنَ الــدُّنْيَـــا لَهُ سَــــبَـدُ
فَـيَـسْـتَـفِـيـقُ مُـحِبٌّ قَـدْ أَضَـرَّ بِـه
شَــوْقٌ إِلَيْك وَيُـشْـفَـى قَـلْبُــهُ الْكَـمِـدُ
تِـلْـكُـمْ بُثَـيْنَةُ قَـدْ شَـفَّـتْ مَـوَدَّتُهَـا
قَـلْبِـي فَـلَـمْ يَـبْـقَ إِلاَّ الرُّوحُ وَالْـجَـسَـدُ
وَعَـــاذِلُــونَ لَـحَـــوْنـي فِـي مَـوَدَّتِــهَـا
يَا لَيْــتَـهُمْ وَجَــدوا مِـثْلَ الَّذِي أَجِــدُ
لَمَّـا أَطَالُوا عِــتَــابِي فِــيك قُـلْتُ لَهُــمْ
لاَ تُـفْـرِطُوا بَعْضَ هَـذا اللَّـوْم وَاقْتَـصِـدُوا
قَـدْ مَـاتَ قَـبْلي أَخُـو نَهْـد وَصَـاحِـبُـهُ
مُـرَقِّشٌ وَاشْـتَــفَى مِــنْ عُـرْوَةَ الْكَمَـــدُ
وَكُــلُّهُــمْ كَـانَ مِــنْ عِـشْـق مَنِيَّـتُـهُ
قَـــدْ وَجَــدْتُ بِـهَـا فَــوْقَ الَّذي وَجَـدُوا
إِنِّــي لأَرْهَــبُ أَوْ قَـدْ كِــــدْتُ أَعْـلَمُـهُ
أَنْ سَــوْفَ تُورِدُنِي الْحَــوْضَ الَّــذِي وَرَدُوا

إِنْ لَـمْ تُـنِلْنـي بِمَــــعْـرُوف تَجُــــودُ بِــهِ
أَوْ يَدْفَـع اللَّـهُ عَنِّي الْـوَاحِـدُ الصَّـمَـدُ

لا يخفى على قارئ الشعر ماَ في هذه القصيدة من اضطراب ، حيث تَأَرْجُحُ جميل بين عدة معانٍ واضح ؛ ويمكن الكشف عن هذا الاضطراب من خلال إبراز الأفكار والمعاني الكبرى المُؤطِّرة للقصيدة وحُدودِها .

فالبيت الأول يستقل بمعنىً واضح ، وهو إظهار المقام الرفيع الذي تحتله بُثينةُ من وجدان الشاعر ؛ بينما يخصص الأَبيات الستة الموالية (٢ ←٧) لرسم صورة هذه المحبوبة وتصوير جمالها الجسدي تصويرا مُفَصَّلاً ودقيقا ، ليعود في البيتين الثامن والتاسع إلى تزكية البيت الأول . فَبُثَيْنَةُ مَتاع ثمين يُغْني عن باقي المُتَع الأخرى إذا ما تم امتلاكها ؛ إلا أن عدم الاقتدار على ذلك يفتح أمام الشاعرَ باب الأُمْنياتِ المستحيلة التي تُفْصِحُ عن نفسها في البيتين العاشر والحادي عشر ، ليكون البيت الثاني عشر خُلاصةً لهما . في حين يُحْدثُ البيت الثالث عشر قطيعة مع ما سبق ليتوجه الشاعر إلى اللائمين رافضا لَوْمَهُمْ وعتابهم . والقطيعةُ نَفْسُها يُؤَشِّر عليها البيت الخامس عشر حيث يسترد جميل الماضي من خلال استحضار شخصيات عاشقة (ماضية) ، لتكون هذه الاستعارة إيذانا بتحقق الأسوء ، وهو ما جعله يُقِرُّ بالرهبة من خاتمة هذا العشق .

إن هذه الرحلة الطويلة بين معانٍ مختلفة ومتكررة أحيانا يمكن اختزالها بإعادة ترتيب لوحات هذه القصيدة وضم المتشابه إلى بعضه البعض حتى يستوي البناء ، فالأبيات : ١- ٨ - ٩- ١٢ يمكن جعلها مقدمة تُهَيِّئُ لوصف المحبوبة في الأبيات : ٢- ٣- ٤- ٥- ٦- ٧ ، أو نتيجة طبيعية لها ، وهنا يصبح إلحاق البيتين : العاشر والحادي عشر بهذه المقدمة مُبَرَّرا ؛ ليستقل البيتان الثالث عشر والرابع عشر بنفسيهما ؛ وتشكل الأبيات الأربعة الأخيرة لوحة أخرى قابلة لأن تُلْحَقَ بالجزء الأول ، وبالتحديد بعد البيت الثاني عشر ، وهو المكان الأنسب لها . وهكذا سنصبح أمام لوحتين بدل هذا التنويع المُخِلِّ ببناء القصيدة والدافع بها نحو التشظي ؛ وهو بناء يمكن تعميمه على أغلب قصائد العذريين لا في

مواضيع الغرض الواحد ، وإنما في تقنية النظم حيث الانزلاق من موضوع إلى آخر أمر وارد في أية لحظة . ففي قصيدة أخرى[1] تقارب هذه القصيدة من حيث عددُ أبياتها (سبعة عشر بيتا) يستهل جميل بلوم الآخرين وإسدائهم له النصح في محبة بثينة ، ليكون ذلك سببا لحوار شعري استغرق بيتين ، ويصبح البيت الرابع تبريرا لتَمَسُّكِهِ بالحب ، قبل أن يلتفت إلى المحبوبة في البيت الخامس طالبا إياها الرحمة . بينما تختزل الأبيات التسعة الموالية له أشكالا متعددة من المعاني (رسم صورة الذات العاشقة باستفهامات تقريرية ، الالتفات إلى الوشاة ، التأكيد على هذا الحب والإخلاص له) ، ليختم القصيدة بثلاثة أبيات يقدم فيها صورة جميلة لهذه المحبوبة .

هكذا تكاد المواضيع تتشابه في أغلب القصائد العذرية سواء في ديوان شاعر بعينه أو عند جل الشعراء ، بينما تختلف طريقة عرضها بالتقديم والتأخير والاختزال والتوسيع ، وهو أبرز وجه يجعل التعميم متعذرا .

النموذج الثاني

قال المجنون[2] :

أَقُولُ لأَصْحابِي وَقَدْ طَلَبوا الصِّلَى
تَعالَوْا اصْطَلُوا إنْ خِفْتُمُ الْقَرَّ مِنْ صَدْري
فَإِنَّ لَهيبَ النَّارِ بَيْنَ جَوانِحي
إِذَا ذُكِرَتْ لَيْلى أَحَرُّ مِنَ الْجَمْرِ
فَقالوا : نُرِيدُ الماءَ نَسْقي وَنَسْتَقي
فَقُلْتُ : تَعالوْا فاسْتَقُوا الْماءَ مِنْ نَهْري

---

(١) الديوان . ص٧٣ وما بعدها .

(٢) الديوان . ص ١١٨ .

فَـقـالـوا : أَيْـنَ النَّهْـرُ؟ قُلْتُ : مَـدامِـعي
سَـيُـغْـنِـيكُـْـم دَمْعُ الجُـفـونِ عَنِ الحْـفْـرِ
فَـقـالوا : وَلِـمْ هَذا؟ فَـقُلْتُ : مِنَ الْهَـوى
فَقالوا : لحَاكَ اللهُ . قُلْتُ : اسْمَعُوا عُذْري
أَلَمْ تَعْـرِفـوا وَجْـهـاً لِلَيْلى شُـعـاعُـهُ
إذا بَرَزَتْ يُغْـنِـي عَـنِ الشَّـمْـسِ والْبَـدْرِ
يَمُـرُّ بِوَهْمـي خَـاطِـرٌ فَـيَـؤُدُّها
وَيَجْـرَحُـهـا دُونَ الْعِـيـانِ لَـهـا فِكْري
مُـنَعَّـمَـةٌ لَوْ قَـابَلَ الْبَـدْرَ وَجْـهُـهـا
لَكَانَ لَـهُ فَـضْلٌ مُـبِـيـنٌ عَـلى الْبَـدْرِ
هِلاَلِيَّـةُ الأَعْـلـى مُطَلَّـخَـةُ الذَّرا
مُـرَجْرَجَةُ السُّـفْلى مُهَـفْـهَـفَةُ الخْصْـرِ
مُـبَـتَّـلَةٌ هَيْـفَـاُء مَـهْـضُـومَـةُ الْـحَـشـا
مُـوَرَّدَةُ الخْـدَّيْنِ وَاضِـحَـةُ الـثَّـغْـرِ
خَـدَلَّـجَـةُ السَّـاقَيْـنِ بَـضٌّ بَـضِـيـضَـةٌ
مُـفَـلَّـجَـةُ الأَنْيـابِ مَـصْـقُـولَةُ الْـعُـمْـرِ
فَـقـالُوا : أَمَـجْـنونٌ؟ فَـقُـلْـتُ :مُـوَسْـوَسٌ
أَطوفُ بِـظَـهْـرِ الْـبِـيـدِ قَـفْـراً إِلى قَـفْـرِ
فَـلا مَـلَكُ الْـمَـوْتِ الْـمُـريح يُـريحُـنـي
وَلا أَنـا ذُو عَـيْشٍ وَلا أَنـا ذُو صَـبْـرِ
وَصَاحَتْ بِـوَشْكِ الْـبَـيْـنِ مِـنْها حَمامَةٌ
تَغَـنَّـتْ بِلَيْـلٍ في ذُرَا نَـاعِـمِ الـنَّظَرِ
عَلى دَوْحَـةٍ يَـسْـتَـنُّ تَـحْـتَ أُصُـولِهـا
نَوَاقِـعُ مـاءٍ مَـدَّهُ رَصَفُ الصَّـخْـرِ

مُـطَوَّقَــةٌ طَوْقــاً تَرى في خِـطامِــهــا
أُصــولَ سَــواد مُطْمَــئِنٍّ عَلـى النَّحْــرِ
أَرَنَّتْ بِأَعْـلى الـصَّوْتِ منْهـا فَـهَـيَّـجَتْ
فُــؤاداً مُــعَنًّى بالْمَليــحَــة لَـوْ تَـدْري
فَـقُـلْتُ لَهــا : عُــودي ، فَلَمَّــا تَرَنَّمَـتْ
تَبَــادَرَتِ الْعَــيْنانِ سَـحّــاً عَلى الصَّــدْرِ
كَــأَنَّ فُــؤادي حــيــنَ جَـدَّ مَـسيـرُها
جُنــاحُ غُــرابٍ رَامَ نَهْـضــاً إِلى الْوَكْــرِ
فَـوَدَّعْـتُـهــا وَالـنَّارُ تَـقْـدَحُ في الْحَـشَـا
وَتَوْديعُــهــا عِـنْـدي أَمَـرُّ منَ الصَّــبْــرِ
وَرُحْـتُ كَــأَنِّي يَوْمَ راحَتْ جِـمَــالُهُـمْ
سُقِيتُ دَمَ الْحَيَّاتِ حينَ انْقَضى عُمْري
أَبِيتُ صَــرِيعَ الْحُبِّ دامَ مِــنَ الْـهَــوى
وَأُصْــبِحُ مَنْــزُوعَ الْفُــؤادِ منَ الصَّـــدْرِ
رَمَـتْـنـي يَـدُ الأَيَّـام عَنْ قَـوْسِ غِـــرَّةٍ
بِسَهْمَيْنِ في أَعْشارِ قَلْبي وَفي سَحْري
بِسَـهْـمَيْنِ مَسْـمُومَيْنِ مِنْ رَأسِ شَاهِـقٍ
فَـغُـودِرْتُ مُـحْـمَـرَّ التَّـرائِـبِ والنَّحْـرِ
مُنــايَ دَعــينِي فــي الْهَــوى مُـتَـعَلِّقـاً
فَــقَـــدْ مِـتُّ إِلاَّ أَنَّـني لَمْ يُزَرْ قَــبْـرِي
فَلَـوْ كُـنْت مــاءً كُنت مِنْ مــاءِ مُــزْنَـةٍ
وَلَوْ كُنْت نَوْمًــا كُنْت مِنْ غَـفْـوَةِ الْفَـجْـرِ
ولَـو كُنْــتُ لَيْـــلاً كُنْتُ لَـيْلَ تَـواصُلٍ
وَلَـو كُنْتُ نَجْماً كُنتُ بَدْرَ الدُّجَى يَسْرِي

عَلَيْـكِ سَـــلامُ اللَّهِ يا غَـــايَةَ الْـمُنَـــى
وَقَــاتِـلَـتِي حَـتَّى الْقِـيَــامَــةِ والْحَــشْـرِ

لا تَقِلُّ قصيدة المجنون تنوعا من حيث المواضيعُ وأساليبُ الكتابة عن قصيدة جميل ، ففيها من الحوار والوصف والتصوير ما يجعلها تتوزع عبر محاور يمكن رصدها كما يلي :

أ- الاستهلالُ بحوار بين الشاعر وأصحابٍ له يكشف المجنون من خلاله عن محنته (الأبيات الخمسة الأولى) .

ب- تبريرُ المجنون شِدَّةَ تعلقه بليلى ودفاعه عن نفسه أمام لوم الرفاق (البيت السادس) ، وهو اللُّحْمَةُ التي تصل الجزء الأول من القصيدة بما يليها ، حيث يمر بواسطته إلى وصف المحاسن .

ج- إبرازُ جمال ليلى الجسدي ، وهو جزء من التبرير ، فالافتتان بالجمال عُذْرٌ في حد ذاته ؛ وقد استغرق هذا الوصف الأبيات : السادس ، السابع ، الثامن ، التاسع ، العاشر ، الحادي عشر .

د- العودةُ إلى الحوار المباشر بين الشاعر وأصحابه ، والعودة إلى التبرير وإبراز حجم المحنة في البيتين الثاني عشر والثالث عشر .

ذ- الالتفاتُ إلى موضوع آخر مُخالِف لكنه ملازم لأشعار العذريين ، وهو وصف الحمامة التي تحولت في هذه القصيدة إلى رمز للبعد والفراق والتهييج أيضا ، وذلك في الأبيات : الرابع عشر ، الخامس عشر ، السادس عشر والسابع عشر .

هـ- حوارُ الشاعر والحمامة ، وهو مدخل للتفصيل في إبراز الحالة النفسية المُتَرَدِّيَةِ التي أصبح عليها المجنون جراء تحقق هذا البعد ، وهو ما تُظْهِرُهُ الأبيات الإحدى عشر الأخيرة من القصيدة .

إلا أن هذا التنوع قابل للجمع في خانات كبرى لا تَعْدَمُ وسائل التَّعالُقِ فيما بينها ، فمقطع الحوار بين الشاعر وأصحابه ، ومقطع الوصف لمحاسن المحبوبة يُكَمِّلان بعضهما ، ويخضعان في الوقت نفسه لمنطق التدرج من اللوم والعتاب

إلى التبرير بالحُجَّةِ ؛ فالأصحاب لائمون ومُتَّهِمونَ الجنونَ بالمبالغة في مشاعره ، وهو ما دفعه إلى توضيح الصورة التي من أجلها يذوق حِياضَ الموت . إنها صورة ليلى الجميلة التي أَحْوَجَتْهُ إلى استثمار صور بلاغية قادرة على الإقناع ، وبذلك فالصورة ، في هذا المقام ، تتحول من مُجَرَّدِ رَسْم أو مُحَسِّنٍ إلى حُجَّةٍ دافعة للاتهام ومُبَرِّرَةٍ للسلوك الذي يُظهره المجنون (التمسكُ بالحبيبة) . من هنا يمكن أن نقول إن هذا المقطع مبني بشكل منطقي داخل موضوع عاطفي قائم على الاتهام والدفاع بالحجة/ الصورة .

بينما يدخل وصف الحمامة والحالة النفسية للشاعر في إطار التنويعات الملازمة لغرض الغزل العذري الذي تَعَوَّدَ فيه الشعراء على جلب كل ما يُبَرِّرُ مِحنتهم ويصور حجم حنينهم للمحبوبات .

إن مقارنة بسيطة بين قَصيدَتَيْ جميل والمجنون تبرز بوضوح أنه لا وجود لمبدإ قارٍّ في عملية البناء ، لكن ليس خارج حدود غرض الغزل العذري بتيماته المعروفة التي تسبح في فلكه ، كما تبرز أن هذا الشعر ، مهما كان حجم التنوع فيه ، يُوَجَّهُ دائما بموضوع كبير تَلْتَفُّ حوله جملة من التيمات المرتبطة بعلاقات مختلفة بين الذات والمحيط .

وقد تنبه جون مولينو وجويل طامين إلى تعدد المواضيع والأوجه التعبيرية عنها داخل قصيدة/ أُغْنِيَّةِ الغزل العذري التي «تبدو كبناء ذي مستويات ثلاثة : موضوعُ الحب الذي يتغنى به الشاعر ، والتيماتُ المُتَمَرْكِزَةُ ببناء مُتْقَنٍ ، وأخيرا المحسِّناتُ المُحَقِّقَةُ لِلتِّيماتِ عبر عدة جوانب تعبيرية متغيرة ، بعضها يظلّ شديد الارتباط بالتيمات والبعض الآخر يتأرجح بين الحضور والغياب بحسب الحاجة»(١) .

وهذا يعني أن خيطا خَبِيئا يشد أجزاء القصيدة ، على القارئ أن يدركه ، وعلى المحلل أن يكشف طبيعته وأوجه ربطه لهذه الأجزاء . إن هذا الخيط لا

(1) Introduction à l analyse de la poésie. P.130-131.

انْفِكاكَ له عن ذات الشاعر الناظمة لكل العلاقات المتناغمة والمتنافرة .

إن القصيدة القائمة على تعددِ العلاقات وحوار الواقع والذِّكرى ، وتَفَتُّتِ الذات الشاعرة بين كل هذه العناصر ، لن تكون منسجمة ومتجانسة بالشكل التقليدي القائم على التدرج من غرض إلى غرض آخر بالوضوح التام ، وإنما يقتضي الأمر تفاعلا كاملا من القارئ مع هذه التلوينات وإدراكه للصور المعبرة عنها ليكشف في النهاية أن هذا التنويع تنويعُ انسجامٍ لا تنويعُ تَفَكُّك .

وهكذا ، فالحديث عن بناء القصيدة العذريةً لا يتأسس علىٍ الموضوع وحده ؛ بل على تنوع المكونات البلاغية وتقنيات الكتابة وإدراك القارئ لطبيعة الغرض الذي يدرسه . فهو ليس بناء مُتَبَرِّجا يُعْفِي الدارس/ القارئ من مشقة البحث في آلياته ، وإنما بناء خَفِيٌّ ومنسجم أيضا تحت عَباءَة التفكك الظاهر .

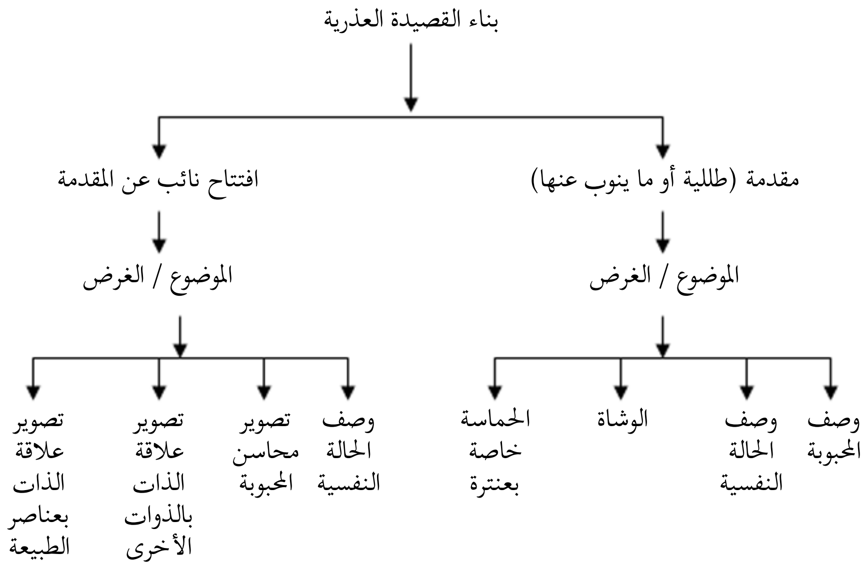
إن ما ينبغي التشديد عليه في آخر هذا الفصل هو أن طرائق البناء متعددة ومتحولة من قصيدة إلى أخرى ؛ بناءٌ لاحق عن القصيدة العذرية التي ترفض القَوالِبَ الجاهزة لأنها إنتاج ذات عاشقة متمردة ترغب عن القانون والعادات وتؤمن بالحرية ؛ إلا أن هذه الحرية المُنْتِجَـةَ للبناء الشعري العذري تقوم على مواضيع مُحددَة ومُؤَطَّرة بالذات الشاعرة وذات المحبوبة وذوات أخرى إنسانية وغير إنسانية ؛ فترى وَصْفَ المحبوبة وسلوكها (الجمال والأخلاق) ، وَوَصْفَ نفسية أو جسد الشاعر (التَّأَزُّمُ والنُّحولُ) ، وجَلْبَ الحمائم والغربان والغزلان . . . من الأمور المقررة في هذا الشعر مهما كان تقديم أو تأخير الشاعر لأحد هذه المكونات داخل القصيدة .

كما نود أن نشير قبل الانتهاء من هذا التحليل إلى أن بناء القصيدة العذرية الجاهلية ، لا سيما عند عنترة ، بناء واضح كوضوح أَبْنِيَةِ كل القصائد ، على عكس القصيدة العذرية الأموية المجدِّدة لطرائق النظم .

إن الخلاصة التي ينبغي أن تَتَقَرَّرَ في الأذهان هي أن التجديد الذي يتحدث عنه نقاد الشعر العربي القديم ينبغي أن يتم التأصيل له بالقصيدة الغزلية العذرية على كافة المستويات ؛ فمدرسة الغزل العذري الأموي تحديدا

(وغير العذرية أيضا) مدرسة شعرية فريدة بحقٍّ ، شكلا ومضمونا .

ويمكن اختزال كل هذا التحليل في ترسيمة تقريبية لأشكال البناء الكبرى مع التشديد على أن عناصر هذه الترسيمة قابلة للتحول خصوصا على مستوى التقديم والتأخير ؛ أما الحضور والغياب فهو أمر غير مطروح ، فأكثر المواضيع أهمية في الغزل دائمة الحضور .



القسم الثاني:

بلاغة الفقد في قصيدة «المُؤْنِسَةِ/ التَّمْدِين»

لِمجنون لَيْلى

على هامش النص

أثار مجنون ليلى من الخِلاف بين الدارسين القدماء منهم والمُحْدَثِين ما لم يُثِرْهُ غيره من الشعراء العرب القُدامى ؛ وقد تعددت مظاهر هذا الخلاف فامتدت إلى الاسم والنَّسَب ، وإلى الشعر ، بل إلى شخصه ؛ فجاء الحديث عن سيرته مضطربا إلى حد التناقض أحيانا ، حيث النفيُ والإثبات حُكْمان واقعان مُتجاوِران في بعض المصادر العربية لا يفصل بينهما فاصل . وقد يكون الأمر مُسْتساغا عندما يتعلق بآراء مختلفة لنقاد ودارسين متعددين ، لكن أن يكون الحكم ونقيضه من شخص واحد ، فلا شك أنه أمر غريب حقا ، لا سيما إذا كان هذا الشخص هو الأَصْمَعِيّ الذي عُدَّ من أهم العلماء الرُّوَاةِ في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة ، وهو بذلك أقرب الرواة والنقاد عهدا من زمن المجنون . فقد أورد أبو الفرج الأصفهاني في كتابه «الأغاني» خبرين منسوبين ، بإسناد ، إلى الأصمعي ، أحدهما ينفي نفيا قاطعا وجود مجنون ليلى شَخْصاً واسْماً ونَسَباً ، جاعلا من وجوده وهْماً هَيَّأَهُ الرواة ؛ وثانيهما يُثْبِتُ وجوده ، لكن دون صفة الجنون . قال في النص الأول : «أخبرني هاشم بنُ محمد قال : حدثنا الرِّياشي قال : سمعت الأصمعي يقول : رجلان ما عُرِفا في الدنيا قَطُّ إلا بالاسم : مجنون بني عامر ، وابن القُرِّيَّةِ ، وإنما وضعهما الرواة»(1) ، وقال في النص الثاني : «وأخبرني هاشم بن محمد الخُزاعي قال : حدثنا الرِّياشي ، وأخبرني الجَوْهَري عن عمر بنِ شَبَّة أنهما سمعا الأصمعي يقول ، وقد سُئِل

(1) الأغاني . ج ٥/ ص٣ .

عنه (يعني مجنون ليلى) : لم يكن مجنونا ، ولكن كانت به لَوْثَةٌ كَلَوْثَةِ أَبي حَيَّةَ النُّمَيْري»[١] .

غير أن ابن قُتَيْبَة في كتابه «الشعر والشعراء» سيحسم هذا الخلاف لصالح الإثبات ، ويتعامل مع المجنون شخصا واقعيا خَلَّفَ شعرا استحق عليه شهادة الاستحسان من هذا الرجل الأقدم زمنيا من الأصفهاني والأدنى من زمن الأصمعي . قال ابن قتيبة عن المجنون : «وهو أشعر الناس ، على أنهم قَدْ نَحَلُوهُ شعرا كبيرا رقيقا يُشْبِه شعره»[٢]

إن هذا النص الذي يشهد للمجنون بالشاعرية ، بل بالتفضيل ، يجعلنا نتساءل عن دواعي تجاهل ابن سلام الجُمَحي لهذا الشاعر وإسقاطه من طبقاته ، وتحديدا في الجانب الذي التفت فيه إلى الشعراء الإسلاميين ، وإن كان النص نفسه في شِقِّه الأخير يدعم اجتهادنا في إيجاد تفسير معقول لهذا الإقصاء ، وهو قضية النحل التي شُغِلَ بها ابن سلاَّم الجُمَحِي كثيرا وكانت عاملا حاسما في تصنيف الشعراء . فلا شك أن شاعرا بهذا الاضطراب في الأخبار المحيطة به ، وبهذا النَّحْلِ الظاهر ، لا يُنْتَظَر من رجل تَحَرَّى صِفَةَ الشاعر و«صحة» الشعر أن يكون ضمن طبقاته .

وقد رافق هذا الاضطراب في الموقف من وجود شخص المجنون أو عدم وجوده ، اضطراب آخر تجلى في الاختلاف حول اسمه . قال ابن قتيبة : «هو قيسُ بنُ مُعاذ . ويقال قيس ابن المُلَوِّح أحد بني جَعْدَة بنُ كعب بن ربيعة بن عامرٍ بن صَعْصَعَة . ويقال : بل هو من بني عَقِيل بن كعب بن ربيعة ، ولقبه المجنونَ لذهاب عقله بِشِدَّة عشقه»[٣] .

إن تأرجح ابن قتيبة في إثبات اسم المجنون نجد له أصولا في أخبار المتقدمين

---

(١) نفسه . ج٢/ ص٣ .

(٢) الشعر والشعراء . ص ٣٧٣ .

(٣) الشعر والشعراء . ص ٣٧٣ .

عليه ، مثل الجاحظ الذي أصر في كتاب «البيان والتبيين» (الأجزاء : الأول والثالث والرابع) على التمييز بين مجنونين قالا الشعر . قال الجاحظ : «ومن المجانين : مَهْدِيٌّ بن الملّوح الجَعْدي ، وهو مجنون بني جَعْدة . وبنو المجنون ، قَبِيلٌ من قبائل بني جعدة ، وهو غير هذا المجنون . وأما مجنون بني عامر وبني عَقِيل ، فهو قيس بن مُعاذ ، وهو الذي يقال له : مجنون بني عامر . وهما شاعران قيل ذلك لهما لِتَجَنُّنِهما بِعَشيقَتَيْنِ كانتا لهما ؛ ولهما أشعار معروفة[١] .

غير أن صاحب «الأغاني» سَيَفُكُّ شَفْرَةَ هذا الاتباس ويؤكد الإسم الثاني الذي أورده ابن قتيبة ؛ قال[٢] : «هو ، على ما يقوله من صَحَّحَ نسبه وحديثه ، قيس ؛ وقيل : مهدي . والصحيح أنه قيس بن الملوح بن مُزاحِم بن عَدَسٍ بنُ ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة . ومن الدليل على أن اسمه قيس ، قول ليلى صاحبته فيه :

أَلاَ لَيْتَ شِـعْـرِي وَالخُطُوبُ كَـثِـيـرَةٌ
مَـتَى رَحْلُ قَـيْسٍ مُـسْـتَـقِلٌّ فَـرَاجِعُ»

هكذا إذن تم الاحتكام إلى بيت شعري للتمييز في الإسم . بل إن الشعر أيضا سيحسم في مسألة انتسابه[٣] . فقد أورد راوِيَةُ الديوان أبو بَكْرٍ الْوَالِبِي هذا الخبر ، قال : « لما مات الملوّح أبو المجنون ، بَلَغَهُ ذلك ، فأتى قبره ، وكانت له ناقة فنحرها على قبره ، وكانت العرب هذا شأنها تفعل ذلك إذا مات منهم أحد . وأنشأ يقول :

عَـقَـرْتُ عَلى قـبْـرِ المُلَوِّح نَاقَـتِي
بذِي الرَّمْثِ لَـمَّـا أَنْ جَـفَـاهُ أقـاربُهْ

(١) البيان والتبيين . ج٤/ ص٢٢ ـ ٢٣ . وهو ما كان قد أشار إليه في ج١/ ص ٣٨٥ ، و ج/ ص ٢٢٤

(٢) الأغاني . ج٢/ ص٣ .

(٣) وهذا أمر طبيعي جدا ، بل من وسائل الإثبات الموثوق بها ، فبالشعر خُلِّدت مآثر ورجالات العرب .

فَـقُلْتُ لَـهَـا : كُـونِي عَـقِـيـراً فَـإِنَّنِي
غَــدَاةَ غَــد مَــاش وَبالأَمْسِ رَاكِــبُــهْ
فَــلاَ يُبْــعِــدَنْكَ اللّهُ يا ابْنَ مُــزَاحِم
فَكُلُّ امْــرِيء لِلْمَــوْتِ لاَ بُدَّ شَــارِبُهْ

هذه إذن هي شخصية صاحب القصيدة سَمَّوْهُ كما شاؤوا ، وأَحْيَوْهُ وأَماتُوه في زمن مُتفاوِتٍ وفي أماكن متعددة ؛ عاش بين إثبات الْمُثْبِتِين ونَفْي النَّافين . إنه أسطورة خالدة قد تكون خَلَقَتْ من ذاتها الحقيقية هذه الأسطورة كما يفعل كل العظماء حين يأتون بما يَعْجِز عنه الآخرون ؛ وقد لا تكون إلا في مُخَيِّلَةِ الناس . وهذا لا يُغَيِّرُ في الأمر شيئا ما دام الشعر مُتداولا بين الناس وعلى قدر كبير من الشُّهْرَة ، يَتَمَثَّلُهُ كل العشاق ويُعبِّرون به عن أحوالهم ؛ فاضطراب الحديث في شخص الشاعر ليس بوسعه إلغاء صِحَّة النص .

إن الْمُنْشَغِلَ بالكشف عن بلاغة النص وتحليل مكونات الخطاب الشعري ، لا يجد في نفسه حاجة كبيرة للالتفات إلى انشغال الناس بتحديد اسم الشاعر وقبيلته ونسبه ، بل لا يهمه وجود الشاعر من عدمه ، بقدر ما يَنْصَبُّ عمله على المادة الأدبية وما تختزله من عناصر شعرية . وهذا لا يعني ، من جهة أخرى ، أن الدارس غير مَعْنِيٍّ بالسياق ، وإنما يعني أنه لا يحتاج من هذا السياق إلا ما يراه مُسْعِفاً في تحليل النصوص قصد الخروج بخلاصات منسجمة ومعقولة يمكن تعميمها على الاتجاه الشعري الذي تنتسب إليه هذه النصوص .

ولم يكن اختيارنا قصيدةَ «الْمُؤْنِسَة» للمجنون اعتباطيا خِلْواً مما يُسْنِدُه ، وإنما كان لهذا الاختيار الكثير من الْمُسَوِّغات المرتبطة أساسا بقيمة القصيدة وشهرة صاحبها في الاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه . ويمكن اختزال هذه القيمة في العناصر الآتية :

أ . تحتل القصيدة مَحَلَّ الصدارة من الديوان ، لا في الموقع وإنما في المقام ؛ فهي عمودُه ، ومقامها من شعر المجنون وشعر شعراء الغزل العذري ، يكافئ مقام الْمُعَلَّقات في شعر شعراء الجاهلية ، ويُكافِئُ مقام قصيدة «بانت سعاد»

لكعب بن زهير ، ويائيَةِ مالكٍ بنِ الرَّيْب المشهورة التي رثى بها نفسه وهو يُحْتَضَر[١] ، وغيرها من القصائد التي أَبْدَعها أصحابها وهم في القِمَّة . كما أن هذه القصيدة تعتبر عُصارَةَ تجربة مَريرةٍ عاشها الشاعر مع مآسي الحب ، التي قادته إلى الضياع ؛ فهي الأصلُ الذي تتفرع عنه جُلُّ القصائد المنتشرة على صفحات الديوان ، إن على مستوى المعاني أو الصياغة الفنية ؛ وهي أيضا أكثر القصائد جَرَيَانا على أَلْسِنَةِ الناس[٢] .

---

(١) يقول في مستهلها :

أَلاَ لَـيْـتَ شِـعْـرِي هَـلْ أَبِـيتَـنَّ لَـيْـلَـةً   بِجَنْبِ الْغَضَى أُزْجِي الْقِلاَصَ النَّوَاجِيَـــا

فَـلَيْتَ الْغَـضى لَمْ يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَــهُ   وَلَـيْـتَ الـغَـضى مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَـــا

لَقَدْ كانَ في أَهْلِ الغضَى ، لَوْ دَنا الغضَــى   مَـزَارٌ ، وَلَـكِـنَّ الـغَـضـى لَـيْـسَ دَانِيَـا

يمكن الاطلاع على القصيدة والقصة كاملتين في جمهرة أشعار العرب٣٤٧ .

(٢) قال الأصفهاني : «وهذه القصيدة التي قال فيها هذا البيت [قضاها لغيري وابتلاني بحبها . . .] من أشهر أشعاره» . الأغاني . ج٢/ ص٦٢ .

وتأكيدا لهذه الشهرة يمكن الاطلاع على القصيدة في الديوان بتحقيق عبد الستار أحمد فراج ، لمعرفة تعدد المصادر التي رويت فيها هذه القصيدة . كما أنها من أكثر القصائد حضورا في المختارات الشعرية الحديثة . نذكر منها : « أجمل قصائد الحب والغزل» لكريم عاصي . و«قالوا في الحب» لخالد اللحام . و«أحلى عشرين قصيدة حب» لفاروق شوشة الذي قدم لاختياره هذه القصيدة بقوله : «ومن بين ديوان «مجنون ليلى» تستوقفنا قصيدته المسماة «المؤنسة» ، ليس لأنها كما تقول مصادر شعره أشهر قصائده فحسب ، ولا لأنها أطول قصيدة أنشدها وواظب عليها ، ولا لأنها –كما يقولون– كانت أقرب قصائده إلى قلبه ، لا يخلو بنفسه إلا وأنشدها ، ومن هنا كانت تسميتها بالمؤنسة لكثرة ما آنست المجنون بترديده لها وإنشاده أبياتها مجتمعة أو متفرقة ، ليس لكل هذه الأسباب نتخير قصيدة المؤنسة من ديوان المجنون ؛ ولكن لأنها نموذج رفيع للشعر العذري» أحلى عشرين قصيدة حب . ص٤٥ .

ب . تُعدُّ أحبَّ قصائد المجنون إلى قلبه ، وهي آخر ما روى قبل وفاته كما هو مُثْبَتٌ في الديوان برواية الوالبي ، نُقِلَتْ عن الشاعر بواسطة الكتابة ، لا عن طريق الرواية الشفوية ، وهو أمر مُهِمّ قد يُعْتَمَد عليه لإثبات صحة القصيدة وسلامتها من النَّحْلِ ونِسْبَتها للمجنون[1] .

ج ـ تختزل من المقومات الفنية ما يُؤَهِّلُها لتكون صورة حية وكاملة لشعر المجنون وشعر الغزل العذري بشكل عام ، في العصر الأموي . وهذا يمكِّن الدارس من الانفتاح على أشعار العذريين واستخلاص مقوماتها .

د ـ يعد المجنون أشهر شاعر غزلي عذري في تاريخ الشعر العربي ؛ وقصة حبه ليلى أكثر القصص الغرامية نفوذا في كل الثقافات الإنسانية . فهو نموذج أعلى لكل قصص الحب الإنساني في كل العصور اللاحقة عليه .

لكل هذه العوامل التي نعدها حاسمة في كل عملية اختيار ، بدا لنا أنه من غير المُنْصِفِ أن نتجاهل هذه القصيدة ، ونَنْصَرِفَ إلى دراسة نموذج شعري

---

(١) قدم أبو بكر الوالبي روايته لهذه القصيدة بحكاية مفادها أن أحد الأعراب أحب لقاء المجنون ، فلما اقتدر عليه واستأنس بجملة من شعره ، عاد إلى قوم قيس بخبره . فقالوا : «ويحك إن رجعت إليه فانظر عسى أن تأخذ قصيدته التي قالها في الثمدين . فقد جَهِدْنا على نسخها فلم نقتدر عليها . قال الأعرابي : «فمررت إليه ثانيا ، فلم أزل أطلبه حتى وجدته على قوز]الكثيب [من الأرض قد كَوَّمَتْه الريح كَوْما يخط بإصبعه فيه ، فدنوت وجلست إليه وهو يلاحظني ؛ فقلت :) . . .(سألتك بحق قبر ليلى أن تنشدني قصيدتك التي قلتها في الثمدين . وقد كنت أخذت معي دواة وقرطسا . فأنشد : القصيدة . . .» . الديوان تحقيق جلال الدين الحلبي . ص ٧٣-٧٤ .

ومثل هذه الحكاية ، حكاية أخرى في الأغاني ؛ فقد ذكر الأصفهاني «أن أحمد بن عمر) . . .(عن أبيه عن جده قال : أنا رأيت مجنون بني عامر ، وكان جميل الوجه ، أبيض اللون قد علاه شحوب . واستنشدته فأنشدني قصيدته التي يقول فيها :

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى وَالسِّـنِينَ الخَوَالِيَا   وَأَيَّامَ لاَ أُعْدِي عَلَى اللَّهْوِ عَادِي»

الأغاني . ج ٢/ ص ٣٢ .

آخر لشاعر غير المجنون أَوْ لَهُ ، ونحن نحاول قراءة عيون القصائد العربية القديمة ضمن مشروع نقدي نتمنى أن نُوفَّقَ في تحقيقه .

ولتقديم صورة متكاملة لا تغفل أي جانب من الجوانب التي نعدها مهمة ، ارتأينا أن نَتدَرَّج في دراسة القصيدة عبر محورين ، نخصص لكل واحد فصلا كاملا . نُفْرِدُ الأول للكشف عن البنية الدلالية وتحديد مكونات الخطاب البلاغية ، التي أسهمت في بناء المعاني ؛ ونقف في الفصل الثاني عند مكونات الإيقاع .

نص القصيدة(*)

هذه القصيدة إسمها «المُؤْنِسَة» ، وهي أطول قصيدة أنشدها وواظب عليها ؛ قيل إنه كان يحفظها دون أشعاره ، وإنه كان لا يخلو بنفسه إلا ويُنْشِدها . وفي الخزانة أنها أشهر قصائده ، وهي طويلة جدا :

١- تَذَكَّرْتُ لَيْلَى وَالسِّنِينَ الخَوَالِيَا
وَأَيَّامَ لاَ نَخْشَى عَلَى اللَّهْوِ نَاهِيَا

(*) نظرنا في ثلاثة تحقيقات لديوان مجنون ليلى ، الأول بجمع أبي بكر الوالبي وتحقيق جلال الدين الحلبي ، والثاني بالجمع نفسه وتحقيق محمد على شمس الدين ، وهو لا يختلف عن الأول إلا بمقدمة للمحقق وترجمة المجنون كاملة من الأغاني . أما الثالث فهو لعبد الستار أحمد فراج ، وهو لا يعتمد رواية الوالبي ، وإنما مجموعة من المصادر التي استقى منها مادته مع ترتيب أَلِفْبَائي للقصائد وتخريج جيد لها ؛ وهو بذلك أجود التحقيقات ، ومنه أخذنا القصيدة التي لا تختلف كل التحقيقات حول ترتيبها وعدد أبياتها ، وإن كان الاختلاف حول أشعار أخرى . إلا أننا لم نكتف بما جاء في هذه التحقيقات بخصوص القصيدة ، لأنها تفتقر إلى الشروح اللغوية بشكل يكاد يكون نهائيا ، أو بشروح مضطربة . وهو ما جعل العودة إلى قواميس اللغة وكتب الأدب ضرورية لإخراج القصيدة في صورة تليق وشهرتها . والكشف عن الأبيات التي تتكرر في الديوان أو تروى لغير المجنون .

٢- وَيَوْمٍ كَظِلِّ الرُّمْحِ قَــصَّــرْتُ ظِلَّهُ
بِلَيْلَى فَلَهَّــانِي وَمَــا كُنْتُ لاَهِيَــا
٣- بِثَمْدِينَ لاَحَتْ نارُ لَيْلَى وَصُحْبَتِي
بِذاتِ الغَضَى تُزْجِي الْمطِيَّ النَّوَاجِيَا(١)
٤- فَقَالَ بَصِيرُ الْقَوْمِ : أَلْمحْتُ كَوْكَباً
بَدَا فِي سَــوَادِ اللَّيْلِ فَــرْداً يَمَــانِيَــا
٥- فَــقُلْتُ لَهُ : بَلْ نَارُ لَيْلَى تَوَقَّــدَتْ
بِعَلْيَــا تَسَــامَى ضَــوْؤُهَا فَــبَــدَا لِيَــا(٢)
٦- فَلَيْتَ رِكَابَ الْقَوْمِ لَمْ تَقْطَعِ الْغَضَى
وَلَيْتَ الْغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا(٣)
٧- فَيَا لَيْلَ كَمْ مِنْ حَاجَةٍ لِي مُهِمَّةٍ
إِذَا جِــئْــتُكُمْ بِاللَّيْلِ لَمْ أَدْرِ مَــاهِيَــا
٨- خَلِيلَيَّ إِنْ لاَ تَبْكِيَــانِي أَلْتَــمِسْ
خَلِيــلاً إِذَا أَنْزَفْتُ دَمْــعِي بَكَى لِيَــا
٩- فَــمَــا أُشْــرِفُ الأَبْقَــاعَ إِلاَّ صَــبَــابَةً
وَمَــا أُنْشِــدُ الأَشْــعَــارَ إِلاَّ تَدَاوِيَا(٤)
١٠- وَقَدْ يَجْمَعُ اللَّهُ الشَّتِيتَيْنِ بَعْدَمَا
يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لاَ تَلاَقِــيَــــا(٥)

---

(١) الثمدين : إسم موضع . الغضى : هو المكان الذي يجتمع فيه الماء ويكون له مسايل وتلتف حوله الأشجار ـ تزجي المطي النواجيا : تسوق الرواحل [إبلا أو جيادا] وتَحثُّها على الإسراع .

(٢) عليا : المكان العالي . تسامى : ارتفع حتى أصبح بارزا .

(٣) يُروَى هذا البيت لمالك بن الريب في يائيته المشهورة . أنظر جمهرة أشعار العرب . ص ٣٤٧ . والشعر والشعراء . ص ٢٢١ .

(٤) أشرف الأبقاع : أزورها وأطل عليها .

(٥) يروى هذا البيت لقيس لبنى . أنظر الديوان . ص ١١٢ .

١١- لَحَى اللَّهُ أَقْـــوَامـــاً يَقُـــولُونَ إِنَّنَا
وَجَــدْنَا طَوَالَ الدَّهْرِ لِلْحُبِّ شَــافِـيَـا[(١)]

١٢- وَعَـهْـدِي بِلَيْلَى وَهْيَ ذَاتُ مُـؤَصِّـد
تَرُدُّ عَلَيْنَا بِالْعَـــشِيِّ الْمَوَاشِـــيَـــا[(٢)]

١٣- فَـــشَبَّ بَنُو لَيْلَى وَشَبَّ بَنُو ابْنِهَــا
وَأَعْـلاَقُ لَيْلَى فِي فُـؤَادِي كَـمَـا هِيَـا[(٣)]

١٤- إِذَا مَــا جَلَسْنَا مَــجْلِســاً نَسْــتَلِذُّهُ
تَوَاشَـــوْا بِنَا حَــــتَّى أَمَلَّ مَكَانِيَـــا[(٤)]

١٥- سَـقَى اللَّهُ جَـارَاتٍ لِلَيْلَى تَبَـاعَـدَتْ
بِهِنَّ النَّوَى حَــيْثُ احْــتَلَلْنَ الْمَطَالِيَـا[(٥)]

١٦- وَلَمْ يُنْسِنِي لَيْلَى افْـتِـقَـارٌ وَلاَ غِنىً
وَلاَ تَوْبَةٌ حَــتَّى احْــتَـضَنْتُ السَّــوَارِيَا

١٧- وَلاَ نِسْـوَةٌ صُـبِّـغْنَ كَـبْـدَاء جَلْعَـدَا
لِتُــشْـبِــهَ لَيْلَى ثُمَّ عَــرَّضْنَهَــا لِيَــا[(٦)]

---

(١) لحى الله : صيغة للدعاء على الأعداء بالمصائب والبلاء بما يكرهون . وهذا البيت يروى في مكان آخر من ديوان المجنون بتحقيق ج . الدين الحلبي وبصيغة مخالفة بعض الشيء .

(٢) ذات مؤصد : بمعنى أنها ترتدي قميصا قصيرا تحت الأثواب الخارجية .

(٣) يروى بطريقة أخرى :

فَشابَ بَنو لَيْلى وشابَ ابْنُ بِنْتِها وَحُرْقَة لَيلى في الفُؤادِ كَما هِيا .

[ج . د الحلبي ص ١٤]

(٤) جعل ابن قتيبة بدل «تواشوا « «تواصوا» . الشعر والشعراء . ص ٣٧٩ . كما أن هذا البيت يروى لعروة بن حزام . الديوان . ص ٤٣ .

(٥) النوى : البعد والفرقة- المطاليا : إسم موضع .

(٦) الكبداء : هي عظيمة الوسط أو الكبد . فمعانيها تدور كلها حول الغلظة- جلعد : صلبة وقاسية .

١٨- خَـلِـيلَـيَّ لاَ وَالـلَّـهِ لاَ أَمْلِـكُ الَّـذِي
قَـضَى اللَّهُ فِي لَيْلَى وَلا مـا قَـضَى لِيَـا

١٩- قَـضَـاها لِغَـيْـرِي وابْتَـلانِي بِحُـبِّـهَـا
فَـهَـلاَّ بِشَيْءٍ غَـيْـرِ لَيْلَى ابْتَـلانِيَـا

٢٠- وَخَـبَّـرْتُمَـانِي أَنَّ تَيْـمَـاءَ مَنْزِلٌ
لِلَيْلَى إِذا مـا الصَّـيْفُ أَلْقَى الْمَراسِـيَـا(١)

٢١- فَهَذِي شُهُورُ الصَّيْفِ عَنَّا قَدِ انْقَضَتْ
فَـمَـا لِلنَّوَى تَرْمِي بِلَيْلَى الْمَرَامِـيَـا(٢)

٢٢- فَلَوْ أَنَّ واشٍ بِالْيَـمَـامَـةِ دَارُهُ
وَدَارِي بِأَعْلَى حَـضْـرَمَـوتَ اهْتَـدَى لِيَـا(٣)

٢٣- وَمَـاذَا لَـهُمْ لاَ أَحْـسَنَ اللَّهُ حَـالَهُمْ
مِنَ الْحَظِّ فِي تَصْـرِيمِ لَيْلَى حِـبَـالِيَـا(٤)

٢٤- وَقَـدْ كُنْتُ أَعْلُو حُبَّ لَيْلَى فَلَمْ يَزَلْ
بِيَ النَّقْضُ وَالإِبْرَامُ حَـتَّى عَـلاَنِيَـا(٥)

---

(١) تيماء : إسم بلد بالشام . وهذا البيت يروى لجميل بثينة [الديوان ص ١٢٠] ، وقيس لبنى [الديوان ص ١٠٧] .

(٢) يروى لجميل أيضا [الديوان ص ١٢٠] ، وقيس لبنى [الديوان ص ١٠٧] .

(٣) يروى لقيس لبنى . ص ١٠٧ ، مع استبدال كلمة «أن» بـ «كان» . وبالصيغة نفسها يروى لعروة بن حزام [الديوان ص ٤٣] .

(٤) تصريم ليلى حباليا : كناية عن قطع العلاقة . وله رواية أخرى في «الشعر والشعراء» يستبدل كلمة «عنا» بـ « أمست» .

(٥) يروى لقيس لبنى أيضا . ص١٠٨ ، ومعناه أن الشاعر كان مسيطرا على مشاعره متمكنا منها ، إلا أن حبه غلبه فأصبح هو المسيطر عليه .

٢٥- فَـيَـا رَبِّ سَـوِّ الحُبَّ بَيْنِي وَبَيْنَهَـا
يَكُونُ كَـفَـافـاً لاَ عَلَيَّ وَلاَ لِيَـا[١]

٢٦- فَـمَـا طَلَعَ النَّجْمُ الَّذي يُهْـتَـدَى به
وَلا الصُّـبْحُ إلاَّ هَيَّـجَـا ذِكْـرَهَا لِيَـا

٢٧- وَلاَ سِـرْتُ مَـيْلاً مِنْ دمَشْقَ وَلاَ بَدَا
سُـهَـيْلٌ لأَهْلِ الشَّـام إلاَّ بَدَا لِيَـا[٢]

٢٨- وَلاَ سُـمِّيَتْ عِنْدي لَهَا مِنْ سَـمِيَّة
مِنَ النَّاسِ إلاَّ بَلَّ دَمْـعِي رِدَائِيَـا[٣]

٢٩- وَلاَ هَبَّت الرِّيحُ الْجُنُوبُ لأَرْضِـهَـا
مِنَ اللَّيْلِ إلاَّ بِتُّ للرِّيح جَـانِيَـا[٤]

٣٠- فَـإِنْ تَمْنَعُـوا لَيْلى وَتَحْـمُـوا بِلاَدَها
عَلَيَّ فَلَنْ تَحْـمُـوا عَلَيَّ الْقَـوَافِـيَـا[٥]

٣١- فَـأَشْـهَـدُ عِنْدَ اللَّه أَنِّي أُحِـبُّـهـا
فَـهَـذَا لَهَـا عِنْدي فَـمَـا عِنْدَهَا لِيَـا

٣٢- قَـضَى اللَّهُ بِالْمَعْـرُوفِ مِنْهَـا لِغَـيْـرِنَا
وَبِالشَّـوْقِ مِنِّي وَالْغَـرامِ قَـضَى لِيَـا[٦]

---

(١) كفافا : اعتدالا .

(٢) سهيل : إسم نجم .

(٣) يروى لقيس لبنى مع تغيير كلمة «سميت» بكلمة «ذكرت» الديوان . ص ١١١ .

(٤) للريح جانيا : مطاردا لها في كل اتجاه . كناية عن تعلق الشاعر بكل ما يأتي من ناحية ليلى ولو كان ريحا .

(٥) القوافي : يعني الشعر . وهذا البيت يروى لقيس لبنى مع بعض التعديلات . الديوان . ص١٠٧ :
فإنْ تَمْنعوا لَيلى وحُسْنَ حَديثِها　　　فَلنْ تَمنعوا مِنِّي البُكا والْقَوافِيا

(٦) يروى في مكان آخر من الديوان . تحقيق حلبي . ص ١٤ .

٣٣- وَإِنَّ الَّذي أَمَّلْتُ يَا أُمَّ مَــــــالك
أَشَــابَ فُــوَيْدي وَاسْــتَــهَــامَ فُــؤَادِيَا[١]
٣٤- أَعُـــدُّ اللَّيَـــالِي لَيْلَةً بَعْـــدَ لَيْلَة
وَقَــدْ عــشْتُ دَهْراً لاَ أَعُــدُّ اللَّيَــالِيَــا[٢]
٣٥- وَأَخْــرُجُ منْ بَيْنِ الْبُــيُــوت لَعَلَّني
أُحَــدِّثُ عَنْك النَّفْسَ بِاللَّيْلِ خَــالِيَــا[٣]
٣٦- أَرَاني إِذَا صَلَّيْتُ يَمَّــمْتُ نَحْــوَهَا
بِوَجْـــهِي وَإِنْ كَـــانَ الْمُصَلَّى وَرَائِيَـــا
٣٧- وَمَــا بِيَ إِشْــرَاكٌ وَلَكنَّ حُــبَّــهَــا
وَعُظْمَ الجْــوَى أَعْـيَــا الطَّبِــيبَ الْمُدَاوِيَا[٤]
٣٨- أُحِبُّ منَ الأَسْمَاء ما وَافَقَ اسْمَهَا
أَوَ اشْــبَــهَـــهُ أَوْ كَــانَ منْهُ مُــدانِيَــا[٥]
٣٩- خَلِيلَيَّ لَيْلَى أَكْــبَــرُ الحْــاج وَالْمُنَى
فَــمَنْ لِي بِلَيْلَى أَوْ فَــمَنْ ذَا لَـهَــا بِيَــا[٦]

---

(١) أم مالك : كنية لليلى وهي الكنية الوحيدة التي تتكرر أكثر من مرة إلى جانب الإسم الصريح إضافة إلى لقب أم عمرو الذي ذكر مرة واحدة في تحقيق عبد الستار . ص ٢١١ ـ فويدي : تصغير لفود : وهو الشعر المجاور للأذن .

(٢) يروى لقيس لبنى كالآتي :

أَعُدُّ اللَّيالي والشُّهورَ ولا أَدْري غَرامي بِكُم يَزْدادُ إلاَّ تَماديا

(الديوان ص ١٠٧)

(٣) يروى لقيس لبنى مع استبدال كلمة «بالليل» بكلمة «بالسر» . الديوان . ص ١١١ .

(٤) الإشراك : الجنون والمس . الجوى : من أسماء الحب .

(٥) يروى لقيس لبنى . ص ١١١ ، وجميل بثينة . ص ١٢٠ .

(٦) الحاج والمنى : المبتغى المؤمل والهدف المقصود .

٤٠- لَعَمْرِي لَقَدْ أَبْكَيْتني يَا حَمَامَةَ الْعَقِي
ق وَأَبْكَيْت الْعُــيُــونُ الْبَــوَاكِــيَــا[١]
٤١- خَلِيلَيَّ مَا أَرْجُو مِنَ الْعَـيْش بَعْـدَمَا
أَرَى حَـاجَـتِي تُشْرَى وَلا تُشْـتَرَى لِيـا[٢]
٤٢- وَتُجْــــرِمُ لَـيْلَى ثُـمَّ تَـزْعَـمُ أَنَّـنِي
سَلَوْتُ وَلا يَخْــفَى عَلَى النَّاسِ مــا بِيَــا
٤٣- فَلَمْ أَرَ مــثْلَيْنا خَليلَيْ صَــبَــابَة
أَشَـدَّ ، عَلَى رَغْم الأَعَـادي ، تَصَـافِيـا[٣]
٤٤- خَلِيــلانِ لاَ نَرْجُــو اللِّقَــاءَ وَلا نَرى
خَلِيلَيْـنِ إِلاَّ يَرْجُـــوَان تَلاَقِـــيَـــا
٤٥- وَإِنِّي لأَسْتَحْيِيك أَنْ تَعْرِضَ الْمُنَى
بِوَصْلك أَوْ أَنْ تَعْــرِضِي فِي الْمُنَى لِيَــا
٤٦- يَقُــولُ أُنَاسٌ عَلَّ مَــجْنُونَ عَــامِــرٍ
يَرومُ سُـلُوّاً ، قُلْـتُ أَنَّـى لِمَا بِـيَـــا
٤٧- بِيَ الْيَـأْسُ أَوْ دَاءُ الْهُـيَـام أَصَـابَنِي
فَــإِيَّاكَ عَنِّي لاَ يَكُنْ بِكَ مَــا بِيَــا[٤]
٤٨- إِذا مــا اسْـتَطَالَ الدَّهْرُ يَا أُمَّ مَـالِك
فَــشَــأْنُ الْمَنَايَا الْقَــاضِـيَــاتِ وَشَــانِيَــا

(١) العقيق : إسم موضع .

(٢) تُشرى : أي تباع .

(٣) الصبابة : من أسماء الحب تصافيا : تراضيا وتناغما .

(٤) يروى لعروة بن حزام مع تغيير كلمة « أصابني» بكلمة «شربته» . الديوان . ص ٥٣ .

٤٩- إِذَا اكْتَحَلَتْ عَيْني بِعَيْنَيْك لَمْ تَزَلْ
بَخَــيْــر وَحُلَّتْ غَــمْــرَةٌ عَنْ فُــؤَادِيَا[١]
٥٠- فَأَنْت الَّتي إِنْ شَئْت أَشْقَيْت عيشَتي
وَأَنْت الَّتي إِنْ شِــئْت أَنْعَــمْت بَالِيــا[٢]
٥١- وَأَنْت الَّتي مـا منْ صـديق ولا عـدَا
يَرَى نِضْــوَ مــا أَبْقَــيت إِلاَّ رَثَى لِيــا[٣]
٥٢- أَمَـــضْـــرُوبَةٌ لَيْلَى عَلَى أَنْ أَزُورَهَا
وَمُــتَّــخَــذٌ ذَنْبــاً لَهَــا أَنْ تَرَانِيَــا[٤]
٥٣- إِذَا سِرْتُ في الأَرْضِ الفَضَاءِ رَأَيْتُني
أُصَــانِعُ رَحْلِي أَنْ يَمِــيلَ حِــيَــالِيَــا[٥]
٥٤- يَمِــيناً إِذا كــانَتْ يَمِــيناً وَإِنْ تَكُنْ
شِــمَــالاً يُنَازِعُني الْهَــوى عَنْ شِــمَــالِيَــا
٥٥- وَإِنِّي لأَسْتَــغْــشِي وَمَــا بِيَ نَعْــسَــةٌ
لَعَلَّ خَــيَــالاً مِنْك يَلْقَى خَــيَــالِيَــا[٦]

---

(١) اكتحلت عيني بعينك : أي تلاقت العيون عند النظر إلى بعضهما البعض ، وهي كناية عن اللقاء والقرب ـ حلت غمرة : انفرجت شدة الهم٣

(٢) يروى هذا البيت لجميل بثينة . الديوان . ص ١٢٠ .

(٣) عدا : عدوا ـ نضو : جسم نحيل . ويروى البيت لجميل كذلك . ص١٢٠ . كما يروى لقيس لبنى . ص ١٠٨ .

(٤) أمضروبة : من الضرب والعقاب والمنع . ويروى لجميل أيضا . الديوان . ص ١١٩ .

(٥) أصانع رحلي : أجعل راحلتي وأصحابي يميلون حيث يميل الهوى الشاعر .

(٦) أستغشى : أصطنع النوم طلبا له . ويروى لقيس لبنى . الديوان . ص ١١١ .

٥٦- هِيَ السِّحْرُ إلاَّ أَنَّ للسِّحْرِ رُقْيَةً
وَإنِّي لاَ أُلْفي لَهـا الدَّهْرَ راقِيَـا(١)
٥٧- إِذَا نَحْنُ أَدْلَجْنَا وَأَنْت أَمَامَنَا
كَفَا لمَطَايَانَا بِذِكْرَاكِ هَادِيَا(٢)
٥٨- ذَكَتْ نارُ شَوْقِي في فُؤَادي فَأَصْبَحَتْ
لَهَا وَهَجٌ مُسْتَضْرَمٌ في فُؤادِيا
٥٩- أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الْيَمَانُونَ عَرِّجُوا
عَلَيْنَا فَقَدْ أَمْسَى هَوانَا يَمَانِيَا(٣)
٦٠- أُسَائِلُكُمْ هَلْ سَالَ نُعْمَانُ بَعْدَنا
وَحُبَّ إِلَيْنَا بَطْنُ نُعْمَانَ وَادِيا(٤)
٦١- أَلاَ يا حَمامَيْ بَطْنِ نُعْمَانَ هِجْتُمَا
عَلَيَّ الْهَوَى لَمَّا تَغَنَّيْتُمَا لِيَا
٦٢- وَأَبْكَيْتُمَانِي وَسْطَ صَحْبِي وَلَمْ أَكُنْ
أُبَالِي دُمُوعَ الْعَيْنِ لَوْ كُنْتُ خَالِيا
٦٣- وَيَا أَيُّهَا القُمْرِيَتَان تَجَاوَبَا
بِلَحْنَيْكُمَا ثُمَّ اسْجِعَا عَلِّلاَنِيا(٥)

---

(١) الرقية : الحِرز أو التعويذة التي تعلق لدفع السحر والعين والشرور . . . وهذا البيت يروى لجميل . ص ١١٩ .

(٢) أدلجنا : سرنا .

(٣) اليمانون : اليمانيون وهو يروى لقيس لبنى . الديوان . ص ١٠٨ .

(٤) نعمان : إسم وادي وهو يروى لقيس لبنى كذلك . د . ص ١٠٨ .

(٥) القمريتان : الحمامتان . اسجعا : تفننا في الغناء والهديل . عللاني : أشفياني مما أكابد جراء الحب .

٦٤- فَـإِنْ أَنْتُـمَـا اسْـتَطْرَبْتُـمَـا أَوْ أَرَدْتُمَـا
لَحَـاقـاً بِأَطْلاَلِ الْغَـضَـى فَـاتْبَـعَـانِيَـا[١]
٦٥- أَلاَ لَيْتَ شِـعْـرِي مـا لِلَيْلَى وَمَـا لِيـا
وَمَـا لِلصِّـبَـا مِنْ بَعْـدِ شَـيْبٍ عَـلاَنِيَـا
٦٦- أَلاَ أَيُّهَـــا الْوَاشِي بِلَيْلى أَلاَ تَـرى
إِلَى مَنْ تَشِـيـهَـا أَوْ بِمَنْ جِـئْتَ وَاشِـيَـا
٦٧-لَئِنْ ظَعَنَ الأَحْـبَـابُ يا أُمَّ مـالِك
فَـمَــا ظَعَنَ الْحُبُّ الذي في فُـؤاديا[٢]
٦٨- فَيَـا رَبِّ إِذْ صَـيَّـرْتَ لَيْلى هِيَ الْمُنَى
فَـزِنِّي بِعَـيْنَيْـهَـا كَـمَـا زِنْتَـهَـا لِيَـا[٣]
٦٩- وَإِلاَّ فَـبَـغِّـضْـهَـا إِلَيَّ وَأَهْلَهَـا
فَـإِنِّي بِلَيْلى قَـدْ لَقِـيتُ الدَّواهِيَـا[٤]
٧٠- عَلَى مِثْلِ لَيْلَى يَقْـتُلُ الْمَرْءُ نَفْـسَـهُ
وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَــأْسِ طَاوِيَا
٧١- خَلِيلَيَّ إِنْ ضَنُّوا بِلَيلى فَــقَـرِّبَا
لِيَ النَّعْشَ والأَكْـفـانَ وَاسْـتَغْـفِرَا لِيـا[٥]

---

(١) استطربتما : هزكما الطرب والشوق .

(٢) ظعن الأحباب : هجروا وفارقوا المكان .

(٣) زني : أي اجعل لي وزنا وقيمة . وهو موجود في قصيدة أخرى من الديوان . أنظر الحلبي . ص ١٤ .

(٤) الدواهي : المهالك . وهو يروى في القصيدة نفسها من الديوان بتحقيق حلبي . ص ١٤ .

(٥) ضنوا : بخلوا . وهذا البيت مكرر في مقطوعة أخرى . ص ٢٨/ تحيق حلبي . كما أن شطره الثاني موجود بقصيدة أخرى .ص١٨/ تحقيق حلبي .

الفصل الأول:
البنية الدلالية

لأجل المعنى يصوغ المبدع خطاب إبداعه ، ولأجله أيضا يصوغ الدارس خطاب دراسته ؛ وبذلك فالمعنى يوجد في منطقة وسطى تعلو المضمون الثابت الذي يصدر عنه المبدع ، وتكون قاعدة للبحث عن الدلالات الممكنة التي يسعى الدارس إلى الظفر بها .

وللقبض على هذا المعنى لا يكفي التعرف على الطريقة التي صِيغ بها الخطاب من قِبَلِ المبدع ، وإنما يُحْوِجُ الأمرُ الدارسَ إلى القيام بمجموعة من المُراجَعات التي تُمَكِّنُ من الجمع بين ما تفَرَّقَ في النص ، إذا تعلق الأمر بالبحث عن المعنى الشعري في قصيدة تفتقر إلى الوحدة العضوية كقصيدة «المؤنسة»(١) .

وقد لا يكلف بناء المعنى المبدع جهدا مُضْنِيا مثلما يكلِّف الكشف عنه من قِبَلِ الدارس . فعندما تستوي المعاني في النفس ويمتلك المبدع أدوات صياغتها يصبح التعبير عنها أمرا متاحا ، لأن المبدع ، في هذه الحالة ، يعبر عن مضمون معلوم لديه ؛ بينما يبحث الدارس عن الخَفِيِّ والمجهول ، فَيَغْلِبُ التخمين

(١) يحس قارئ القصيدة بأنها غير منسجمة على مستوى التركيب . أي أن اللُّحمة مفتقدة بين مجموعة من الأبيات ، إلا أن عدم الانسجام لا يعني التنافر المطلق ، بل هو نتيجة طبيعية لعلاقة الذات بأطراف متباينة داخل القصيدة . وبذلك فإن هذه الذات هي الخيط الناظم لكل أجزاء القصيدة . وربما كان هذا الإحساس باعثا على إثبات القصيدة في بعض التحقيقات على شكل لوحات ، لكل لوحة عنوان خاص ، كما فعل محمد شمس الدين .

والترجيح والتأويل قصد الاقتراب من المعاني الغُفْلِ وتحويل ما خَفِيَ منها إلى بَيِّنٍ . بل إن الأمر لا ينحصر في حدود الكشف عن المعنى ، وإنما يتحول هذا الكشف إلى قاعدة ينطلق منها الدارس في رحلة بحث عن الدلالة الممكنة لهذا المعنى ، لأن الدلالة ترتبط بذات القارئ أكثر من ارتباطها بذات المبدع ؛ فهي «ليست شيئا مُعْطى على مستوى البنية السطحية الظاهرة للنص يمكن فهمه اعتمادا على قراءة استهلاكية عابرة . فالدلالة ليست قَبْلية ، ولكنها بعدية ، أي أنها تأتي بعد البحث في البنية السطحية العميقة للفن ؛ وهذا لن يتأتَّى إلا بممارسة قراءة استنطاقية متأنية ؛ هذا يعني أن الدلالة شيء خفي غير ظاهر . فالأدب يوحي ويشير أكثر مما يُقَلِّد ويُظْهِر ، ثم إن رقابة المجتمع المادية والمعنوية تمنع بعض العطاءات الذاتية التي تحمل تطلعات واستشراقات حرة «متمردة» من الإفصاح عن نفسها إفصاحا مباشرا كاملا ، فتظل تتحرك وتتدافع وراء قوالب الفكر وطُرُقِ التعبير»[١] .

وبهذا الفهم فإن الدلالة أعلى من المعنى ، وإن كان الدارس ملزَما بأن ينطلق من المعنى في رحلة البحث عن الدلالة . وإذا كانت المعاني تُدْرَك بِتَتَبُّع بعض المؤشرات التي يلتقطها الدارس من داخل النص ومن خارجه أحياناً ، فإن الدلالة لا تُدْرَك إلا بممارسة مجموعة من التأويلات بالاستناد إلى الخبرة التي ينبغي للدارس أن يتوفر عليها وهو يمارس عمليات التأويل حتى لا يَتعسَّف على النص إما باختلاق دلالات لا أصل لها في النص ، وإما بالسقوط في استنساخ المعاني بتحويلها من لغة المبدع إلى لغة الناقد .

فالمعنى إذن هو الميثاق الذي ينبغي أن يَتواطَأَ عليه المبدع والدارس ، ثم تبدأ عملية البحث عن الدلالة بكل الطرق الممكنة ، شرط ألا يقود ذلك إلى مُجافاة النص مجافاة كاملة ، أو غَزْوِهِ إلى درجة القتل .

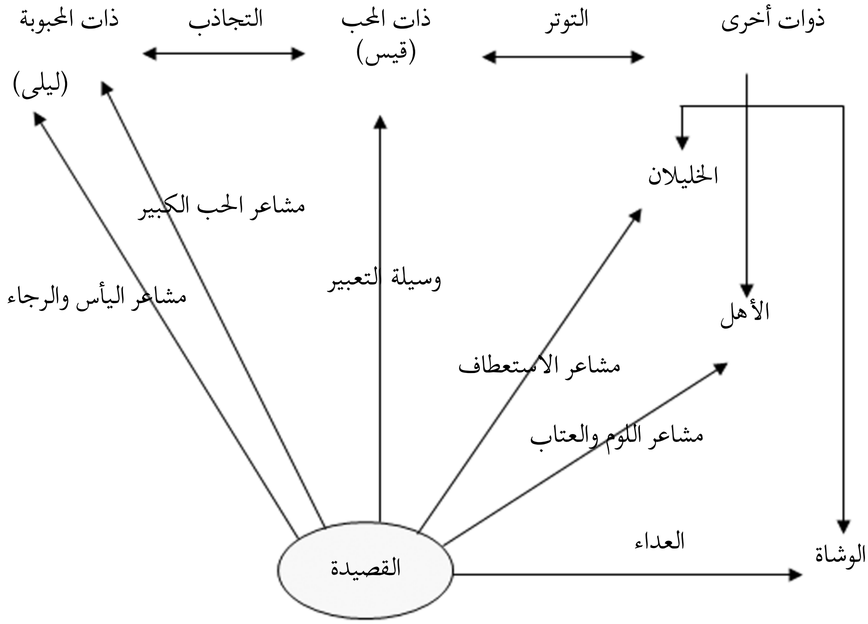
---

(١) نحن والتراث . محمد عابد الجابري . ص ٢٥ .

١ - ذات المحب والمحبوب: مسافة التوتر والتجاذب

تقوم القصيدة على مجموعة من التقابلات المؤسَّسَة على عَلائق يحكمها منطق التجاذب والتساكن حينا ومنطق التنافر والتوتر أحيانا أخرى . ورغم أن الخطاب يبدو موزَّعا عبر ثلاثة محاور متقابلة على شكل تعارضات تبعث على علاقة ضدية تُوهِمُ بأن المسافة بين محور وآخر تكاد تكون شاسعة ، فإن هذه التقابلات ليست في الجوهر إلا روافد تَصُبُّ بشكل مُتَوازٍ في صياغة خطاب شعري موحَّد ومنسجم يَلْتَفُّ حول ذات الشاعر .

فقراءة النص تبين أن ذات المجنون هي المتحكم الرئيسي في الخطاب ، ليس لأنها تُنْتِجُه وحسب ، وإنما لأنها تعمل على التنسيق بين أجزاء القصيدة ككل . وتحليل (القصيدة في مستوياتها الثلاثة يبين بشكل تفصيلي وواضح هذه الوظيفة التي تقوم بها الذات) . وبهذا الحضور القوي والفعال تركن ذات الشاعر إلى أول زاوية من مُثَلَّثِ التقابلات ، مُتَّجِهَةً نحو الزاوية الثانية ، حيث ليلى هناك تُرْسِلِ إشارات الانجذاب اللامعة ؛ فهي الباعث على الكتابة والإبداع ، وهي مُشْكِلَةُ الشاعر في الآن نفسه . في حين تنزوي عناصر أخرى ذات وظائف متباينة في الزاوية الثالثة ، حيث الوُشاةُ والأعداء والأهل اللائمون والخليلان المُساندان . . . وبذلك يكتمل ثالوث التقابلات ، الذي تجمع بين عناصره علاقات مختلفة تحددها طبيعة مشاعر قيس تُّجاه كل هذه العناصر ؛ وهي مشاعر يُجاوِرُ فيها الألمُ الأملَ ، والكراهيةُ الحبَّ ، والشَّماتَةُ الإشفاقَ . . . . وهو ما توضحه هذه الترسيمة التي نجعلها إطارا لعلاقة الذوات فيما بينها ورصد طبيعة المشاعر التي تجمعها لتكون مدخلا للكشف عن البنية الدلالية :



إن ذات قيس هي المركز الذي تتفرع عنه كل الذوات وتنجذب إليه ، منها ما يلقى القَبول فيبادلها الشاعر حبا بحب ، ومنها ما يجلب له التعاسة والألم فيثير في نفسيته الكثير من مشاعر القلق والتوتر التي تتحول إلى عداء مُبين ناتج عن تعارض في الرغبات ؛ فبينما يسعى قيس إلى امتلاك حب ليلى ، وتحاول ليلى الاستجابة لقيس ، يتدخل الأهل لائمين معاتبين زاجرين ، ويتدخل الوشاة بدسائسهم النافذة لتفريق الحبيبين ، فتكون النتيجة المباشرة لهذا التدخل هي فتور[١] الاستجابة وإصرار الشاعر على الامتلاك ، ليبدأ مسلسل التعارضات ، ليس بين الشاعر والأهل والخليلين والوشاة ، ولكن مع المحبوبة أيضا ، وذلك واضح من خلال تردد المجنون بين مشاعر اليأس الضاغطة ومشاعر

(١) ليس الفتور هنا إراديا بقدر ما هو نتيجة لثقافة المجتمع التي تمارس سلطتها على المرأة إلى درجة التسليم بقدرها والتفريط في مشاعرها . وهي ثقافة مكينة منذ القديم إلى الآن رغم بعض الحالات الناشزة .

الأمل التي تتحرك في فُسْحَة ضيقة جدا لا تستوعب طموحات المحب .

إلا أن هذا التعارض في الرغبات ما هو إلا تعارض شَكْلي لا يتجاوز صيغة الخطاب إلى المضامين ، لأن غرض الغزل ، (خصوصا العذري) ، يُبْنَى أساسا على هذه التعارضات ما دام الحنين والشكوى والعتاب واللوم والعداء والذِّلَّة والعزة والثورة والانكسار . . . .أموراً مُقَرَّرَةً فيه ؛ إذ «أن النَّسِيبَ الذي يتم به الغرض هو ما كَثُرَتْ فيه الأدلة على التَّهالُك في الصَّبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوَجْدِ واللوعة ، وما كان فيه من التَّصابي والرِّقَّة أكثر مما يكون فيه من الخِشْنِ والجَلادَة ، ومن الخُشوع والذِّلَّة أكثر مما فيه من الإباء والعزِّ ؛ وأن يكون جِماعُ الأمر ما ضادَّ التَّحَفُّظَ والعزيمة ، ووافق الانحلالَ والرَّخاوَة . فإذا كان النسيب كذلك ، فهو المُصاب به الغرض»(١) .

إن قصيدة «الثَّمدين/ المؤنسة» لا تخرج عن الخط الذي رسمه قُدامة بن جعفر في نصه ، ففيها من المشاعر المتناقضة ما يجعلها صورة لفن الغزل العذري . وكل هذه التناقضات تُوجِّهُها مشاعر الحزن والألم الشديدين . فاليائية تبدأ بفعل التذكر ، وهو فعل فردي (تَذَكَّرتُ) اقترن بأسماء ذات دلالات مُوجِّهة للنص ونافذة في تشكيل معانيه (ليلى ، اللهو ، الثمدين ، النار ، الغضى ، الصُّحبة . . . .) ؛ فليلى تُسْتَحْضَرُ مباشرة بعد الحركة الذهنية لقيس ودون وسائط ، بل إنها الوسيط الذي يَسْتَحْضِرُ من خلاله الشاعر أياما يحن إليها ، لا رقابة فيها ولا ألم . ولجوء الشاعر إلى فعل التذكر لا بد أنه فِرار من واقع مُحْزِنٍ يَقمعُ العاطفة المشبوبة التي تقف عاجزة أمام سطوة هذا الواقع فَتَخْتَلِفُ إلى الماضي ، حيث هنالك الأمن الذي بدونه لا يمكن لمشاعر الحب أن تُولَد وتنمو حسب دورة الحياة الطبيعية ؛ قال في المطلع :

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى وَالسِّنِينَ الخَوَالِيَا
وَأَيَّامَ لاَ نَخْشَى عَلَى اللَّهْوِ نَاهِيَا

(١) نقد الشعر . ص ١٢٣ .

وواضح من خلال ما سيأتي من أبيات بعد هذا المطلع مباشرة ، أنه مُؤَشّرٌ حقيقي على رحلةٍ مع المعاناة تبدأ برؤية النار التي ستكون باعثا على نسج الحوار بين قيس وأحد رفاقه . وليس عبثا أن يُقيم الشاعر الحوار مع بصير القوم ، لأن البصير يجمع ، إلى جانب قوة ودقة بصره ، الخبرة والعلم اللَّذَيْن لم يشفعا له لتحديد طبيعة النار الوَقَّادة في سماء الليل الدَّاجِن الذي يُخْفي الشاعر ورفقته . ولكن قيسا مدفوعا بجذوة الحب أحس أنها نار ليلى لاحت في الأفق وتعالى نورها حتى لفت الأنظار ، فَتَوَهَّمَها البصير كوكبا ، وأيقن المجنون أنها نار قد تكون في صدره فقط ولا وجود لها في مكان أخر ، فتحول الإحساس إلى بديل اختزل كل وظائف الأعضاء الأخرى وتحديدا البصر . ومذهبنا في تفسير بيتيه الرابع والخامس اللذين يضمران هذا الحوار :

فَقالَ بَصِيرُ الْقَوْمِ : أَلْمَحْتُ كَوْكَباً
بَدَا فِي سَوادِ اللَّيْلِ فَرْداً يَمَانِيَا
فَقُلْتُ لَهُ : بَلْ نَارُ لَيْلَى تَوَقَّدَتْ
بِعَلْيَا تَسَامَى ضَوْؤُهَا فَبَدَا لِيَا

له ما يبرره في باقي الأشعار التي تبرهن أن إحساس الشاعر يتجاوز الملموسات إلى الأشياء الْمُجَرَّدة عكس الأناس العاديين الذين يرتبط فَهْمهمُ الأشياءَ بوجودها حقيقةً مادية ملموسة . وهو ما توضحه أبيات المجنون الآتية :(١)

أَقُولُ لأَصْحابِي وَقَدْ طَلَبوا الصِّلَى
تَعالَوْا اصْطَلُوا إِنْ خِفْتُمُ الْقَرَّ مِنْ صَدْري
فَإِنَّ لَهيبَ النَّارِ بَيْنَ جَوانحي
إذا ذُكِرَتْ لَيْلى أَحَرُّ مِنَ الْجَمْرِ
فَقالُوا : نُريدُ الماءَ نَسْقي وَنَسْتَقي
فَقُلْتُ : تَعالَوْا فاسْتَقُوا الْماءَ مِنَ نَهْرِي

---
(١) الديوان . ص ١١٨ .

فَـقـالوا : أَيْنَ النَّهْـرُ؟ قُلْتُ : مَـدامِـعي
سَيُغْنِيكُـمْ دَمْعُ الجُفُـــونِ عَــنِ الْحُفْـرِ

إن توقد النار في صدر قيس (التي تَوَهَّمها بصير القوم مستقرة بعيدا عن موكبهم) سيدخله في حيرة قاتلة تجعل من التمني منطلقا لِلْمواساة والعزاء ، حتى وإن كان التمني مستحيل التحقق لا سيما في الشطر الثاني من البيت السادس الذي قال فيه :

فَلَـيْتَ رِكَـابَ الْـقَـوْمِ لَـمْ تَقْطَعِ الْغَـضَى
وَلَيْـتَ الْغَـضَى مَـاشَى الرِّكَـابَ لَيَـالِيَـا

فكيف لأرض «الثمدين» أن تنفلت من أصلها وتُساير رحلة قيس التي لا مُستقر لها؟

لقد أدرك الشاعر أن أُمْنِيَّـةً بهذا الحجم مستحيلةُ التَّحَقق في الواقع ، فانطلقت مشاعر اليأس والألم تأكل أحشاءه ، ولم يجد من مخاطَب إلا ليلى البعيدة جدا ، والخليلَيْن اللذين يدعوهما إلى المواساة . قال في البيتين السابع والثامن :

فَـيَـا لَـيْلَ كَـمْ مِنْ حَـاجَـةٍ لِي مُـهِـمَّــةٍ
إِذَا جِـئْـتُـكُمْ بِاللَّيْـلِ لَـمْ أَدْرِ مَـاهِـيَــا
خَلِيلَيَّ إِنْ لاَ تَبْكِـيَــانِي أَلْـــــتَـمِـسْ
خَلِيــلاً إِذَا أَنْزَفْتُ دَمْـعِي بَكَى لِـيَــا

ولأنه يدرك أن افتقاده ليلى يوازيه افتقاد الأصحاب ، وقد أعياه أن ينحت من نفسه ويُجَرِّدَ من ذاته ذواتا أخرى يقيمها مقام المخاطَب ، فإنه فَزَعَ إلى التمني المُريح مرة أخرى كنهاية لهذا الاضطراب النفسي الشديد . قال في البيت العاشر :

وَقَـدْ يَجْـمَـعُ اللَّهُ الـشَّـتِـيـتَـيـنِ بَعْـدَمَـا
يَظُــنَّــانِ كُلَّ الظَّــنِّ أَنْ لاَ تَــلاَقِـيَــا

في غمرة الإحساس بالوحدة إذن يُمَنِّي المجنون نفسه بلقاء ليلى ؛ وهو بهذه

الأمنية يوازن بين حقيقة البُعْد والحُلم بالقرب ، مرتكزا على مبدإ دينيٍّ صِرف يتجلى في تسليم أمره إلى الله عز وجلّ القادر على تحقيق المستحيل ؛ قبل أن يَتَحَسَّسَ ماضيه من جديد ، فيلمح ليلى وهي تمنع البَهَمَ في إحدى الأُمسيات من الاقتراب من أحْياز قيس . فالماضي المرتبط بالطفولة ، غالبا ما يكون هو المنقذ من الحاضر البئيس ، وهو الزمن الوحيد المُتاح أمام الشاعر للاقتراب من ليلى .

ولأن دورة الحياة حكمت بتغير الظروف ، فمُنِعَتْ ليلى وهام قيس ، فإن للحب سلطانا لا يلين ، وللمحبة ثباتا لا يتحول بتحول الظروف وتغير الزمن ؛ وهو ما أكده الشاعر في البيت السابع والستين ؛ قال :

لَئِنْ ظَعَنَ الأَحْـــبَـــابُ يـا أُمَّ مـالِك
فَـــمـــا ظَعَنَ الحُبُّ الذِي فيِ فُـــؤاديـا

كـمـا أن الفـقـر والغنى ليس بوسعـهـما تصنيف المودة أو منعـهـا ، وليس بوسعهما صُنْعها ، وهو ما يستفاد من بيتيه السادس عشر والسابع عشر ؛ قال فيهما :

وَلَـمْ يُنْسِـنِي لَيْلَى افْـتِـقَـارٌ وَلاَ غِـنـىً
وَلاَ تَوْبَةٌ حَـتَّـى احْـتَـضَنْتُ السَّـوَارِيَـا
وَلاَ نِسْـوَةٌ صُـبِّـغْنَ كَـبْـدَاء جَلْـعَـدَا
لِـتُـشْـبِـهَ لَيْـلَى ثُـمَّ عَـرَّضْـنَـهَـا لِـيَا

يجعلنا الشطر الثاني من البيت الأول نستحضر تفاصيل قصة تَعَلُّقِ قيس بأستار الكعبة تلبية لأمر أبيه عسى الله أن يتوب عليه من حب ليلى ؛ غير أنه خالف أباه حين قال له : «قل اللهم أَرِحْني من ليلى وحبها ؛ فقال : اللهم مُنَّ عَلَيَّ بليلى وقُرْبِها ، فضربه أبوه ؛ فأنشد :

يَا رَبِّ إِنَّـــكَ ذُو مَـــنٍّ وَمَـــغْـفِـــرَةٍ
بَـيِّـــتْ بِـعَـافِـيَـة لَـيْـلَ الُمحِـبِّـــينَا
الذَّاكِـرِينَ الْهَـوَى مِنْ بَعْـدِ مَـا رَقَـدُوا
السَّـــاقِـطِينَ عَلَى الأَيْدِي الُمكِبـــيِّنَا

يَـارَبِّ لاَ تَـسْـلُـبَـنِّـي حُـبَّـهَا أَبَـداً
وَيَــرْحَــمُ اللَّـهُ عَـبْـدا قَـالَ آمِـينـا»[١]

وأمام هذه الطاعة المطلقة من قيس لسلطان الحب، وعقوق أوامر الأب، قاده هذا الأخير إلى جَمْع من الناس «فسألهم أن يدعوا الله تعالى له بالفرج؛ فلما أخذ الناس في الدعاء أنشأ يقول[٢]:

ذَكَــرْتُك وَالْحَــجِيجُ لَهُمْ ضَــجِــيجُ
بِــــمَكَّةَ وَالْقُــلُــوبُ لَهَـا وَجِـــيــبُ
فَـقُـلْـتُ وَنَـحْــنُ فــي بَـــلَد حَـرام
بِـــــه لله أَخْلَـصَــت الْقُلـــــوبُ
أَتُـوبُ إِلَـيْـكَ يا رَحْــمَـــانُ مِـــمَّــا
عَــــمِلْتُ فَـــقَــدْ تَظَاهَـرَتِ الذُّنوبُ
فَـــأَمَّــا مِـــنْ هَـــوى لَيْلـــى وَتَرْكِـي
زِيَــارَتَـــهـــا فَــــإِنِّـي لاَ أَتُـــوبُ
وَكَـــيْــفَ وَعِـنْــدَهَا قَــلْبِي رَهِيـــنٌ
أَتُـــوبُ إِلَــيْــكَ مِــنْهَـــا أَوْ أُنِيبُ

غيـر أن هذا العصيـان الظاهر لا يُخْفِي إيمانا مَكِيناً بالخالق، ولا يُزَحْزِحُ اعتقاد الشاعر بالقضاء والقدر؛ فالله ابتلاه بحب ليلى وحكم بفرقته لها وتَيْسِيرها لغيره. إلا أن اندفاعه القوي جعل من شعره دليلا على تقلبه بين مشاعر الإيمان والجحود.

---

(١) الديوان. تحقيق جلال الدين الحلبي. ص ٩ – ١٠.

(٢) نفسه. ص ١٢.

فالأخبار تروي أن تَوَحُّشَهُ وجنونه كانا بسبب اعتراضه على قضاء الله(١) حين قال في بيتيه الثامن عشر والتاسع عشر :

خَـلِـيـلَـيَّ لاَ وَالـلـه لاَ أَمْــلِـكُ الَّـذي
قَـضَـى اللَّـهُ فِـي لَيْلى وَلا مـا قَـضى لِيـا
قَـضَـاها لِغَـيْـري وابْتَــلانِي بِـحُـبِّـهَـا
فَـهَـلاَّ بِـشَيْءٍ غَـيْـرِ لَـيْلـى ابْـتَــلانِـيَـا

إن نبرة الاحتجاج هذه ، سيرافقها نوع من التحول في موقف الشاعر ؛ فمن الخضوع والقناعة بسلطة القضاء والقدر إلى المطالبة بالإنصاف ؛ وهو ما يُسْتَشَفُّ من قوله في البيت الخامس والعشرين :

فَــيَـــا رَبِّ سَـــوِّ الْحُبَّ بَيْنِي وَبَيْـنَـهَـا
يَكُـونُ كَــــفَـافـــاً لاَ عَلَــيَّ وَلاَ لِـــيَـا

وهو ما سَيُلِحُّ عليه في البيت الثامن والستين حين قال :

فَــيَـا رَبِّ إِذْ صَـيَّـرْتَ لَيْلى هِيَ الْمُنَى
فَـزِنّي بِعَـيْنَيْـهَـا كَـمَـا زِنْتَـهَـا لِيَـا

وبشكل فُـجـائي يقسـو هذا القلب المحِبُّ الرقـيق ، ويرفض أن يظل تحت جاذبية حب ليلى ، ولذلك تراه في البيت التاسع والستين يعزف نغمة النشاز

---

(١) جاء في الأغاني أن «الحسن بن علي قال : حدثنا عبد الله بن أبي سعد قال : حدثني علي بن الصباح عن ابن الكلبي قال : لما قال مجنون بني عامر :

قَضَاهَا لِغَيْري وابْتَلانِي بِحُبِّها فَهَلاَّ بِشَيْءٍ غَيْرِ لَيْلَى ابْتَلاَنيا

نُودِيَ في الليل : أنت أيها الْمُتَسَخِّطُ لقضاء الله والمعترض على أحكامه؟ واخْتُلِسَ عقله فتوحَّش منذ تلك الليلة وذهب مع الوحش على وجهه» .ج ٢/ ص٦٢ . ومثل هذه الحكاية لكن بإضافة جزاء البَرَصِ إلى الجنون في الجزء نفسه . ص ٤٩ – ٥٠ .

ولو كان الأمر على النحو الذي ذكر الأصفهاني لجُنَّ أكثر الناس . فما أكثر اعتراضهم على القضاء والقدر ! ولكن رحمة الله أشمل من هذه التخمينات .

وسط مشاعر الرضا ، ثائرا غاضبا متضرعا إلى الله سبحانه أن يُبَغِّض إليه ليلى وكل منسوب إليها ؛ قال :

وَإِلاَّ فَبَغِّضْهَا إِلَيَّ وَأَهْلَهَا
فَإِنِّي بِلَيْلى قَدْ لَقِيتُ الدَّوَاهِيَا

إنها شجاعة المحب حين تأخذه العزة فيتمرد على المَذَلَّة ، غير أنها شجاعة مَدْغُولَة سرعان ما تتلاشى أمام سَوْرَةِ الحب ، فيهوي الشاعر من قمة التمرد إلى أسفل درجات الضعف أمام مشاعره ، حتى أن القِيَم عنده تصبح مُعَرَّضَة لكل أنواع التجاوز ، وربما كان ذلك دون وعي منه .

ويشكل البيت السادس والثلاثون منعطفا بارزا يقود الشاعر نحو هذا السقوط خلف العاطفة التي حجبت عنه التفكير في العواقب ؛ قال :

أَرَانِي إِذَا صَلَّيْتُ يَمَّمْتُ نَحْوَهَا
بِوَجْهِي وَإِنْ كَانَ الْمُصَلَّى وَرَائِيَا

يبدو أنه منعطف خطير هذا الذي انحرف بقيس عن جادة الطريق وجعله يستبدل بيت الحرام بليلى فيتوجه إليها بمناسك العبادة التي أقرها الله خالصة لوجهه الكريم فقط ؛ وأي عبادة؟ إنها الصلاة التي فُرِضَتْ في السماء دون غيرها لجلال قدرها! .

لا شك أن الحب يورِّطُ العقل ، فلا يكون على المحب من سلطان إذا خالف القولُ إِحْكامَ العقل وإعمالَ الفكر ؛ فالعشاق «ما عليهم من سبيل ، فإنهم يتكلمون بلسان المحبة لا بلسان العلم والعقل»[1] ؛ بل إن للمحب لسانا «لا يتكلم به إلا المجنون»[2] . وربما كان ذلك شفيعا لمجنون ليلى عند ذ . محمد غُنَيْمي هِلال الذي دافع بشدة عن تدينه ؛ قال : «وقد نال ذلك البلاء وتلك المصابرة من جسمه وعقله ، ولكن بقي عقله راسخا لم يُمَسّ في شيء منه ؛ بل

(١) نقلا عن إبراهيم أبو شوار . مجلة الوحدة العربية . ع ٤٩/ ص ٢١٤ .

(٢) نفسه . ص ٢١٤ .

كانت خواطره الدينية محور أفكاره النفسية وأسس عاطفته المشبوبة . وقد انصرف قيس عن كل شيء إلا عن الله تعالى وعن حبيبته ؛ وكان يقوم بشعائر دينه على ما كان يعتريه من اختلاط بسبب الحب فيستقبل بيت ليلى بدل القِبْلة »[١] .

ولكن ماذا عن هذا الاعتراف الصريح من قيس بحقيقة أخرى تخالف ما ذهب إليه ذ . غنيمي هلال ؛ قال[١] :

فَحُبُّكِ أَنْسَانِي الشَّرابَ وَبَرْدَهُ
وَحُبُّكِ أَبْكَانِي بِكُلِّ مَكَانِ
وحُبُّكِ أنْسانِي الصَّلاةَ فَلَمْ أَقُمْ
لِرَبِّي بِتَسْبِيحٍ وَلاَ بِقُرَانِ

إن الذي يرمي بكرامته تحت أقدام المحبوبة حتى يصير عنده الذُّلُّ فَخْرا ، من السهل عليه التفريط في كل المُقَدَّسات الأخرى ؛ فقيس يقدِّم نفسه وسيلة لا ثمن لها لإسعاد ليلى أو لمن ينتسب إليها ، ولو كان مُجَرَّد عبْدٍ قادم من ناحيتها ؛ قال[٢] :

وَلَوْ عَبْدٌ أَتَى مِنْ آلِ لَيْلَى
لِيَرْكَبَنِي لَصِرْتُ لَهُ حِمَاراَ

قد يكون خضوع المرء للحب سببا لاختلاط عقله ومبررا كافيا لإقناع الناس بأن الصواب والخطأ عند المحب سِيَان . ونحن إذ لا نشك في أن شعر المجنون قدم الدليل القوي على أن أفكاره ذات مرجعية دينية ، فإننا نجد صعوبة في فهم هذا التناقض في سلوك الشاعر ، وهو سلوك واحد (الصلاة والتذكر) للحبيبة دون الله!! وكأننا أمام فكرين لشخصين مختلفين .

---

(١) ليلى والمجنون . ص ٥٦ .

(٢) الديوان . ص ٢١٤ .

(٣) الديوان . ص ١٣٢ .

إنه لأمر غريب ألا يعقل المجنون عن بيت ويتذكر مكانا آخر في لحظة يختلط فيها عقله . وهو ما يجعل تعليل ذ . غنيمي هلال لسلوك المجنون قابلا للمراجعة . وإنه لأمر غريب أيضا أن نجد هذا التناقض الصُّراحَ في شعر المجنون ، بعضه يُثْبِتُ ، بما لا يدع مجالا للشك ، معرفَتَه بالشعائر الدينية الإسلامية وممارسَتَها (الحج والصلاة) وبعضه ينفي هذه الممارسة نفيا قاطعا كما في بيتيه السابقين ؛ أو أن هذه الشعائر لا يُتاب عليها من لم يتوجه بها إلى ليلى ، فشرط تمامها وصحتها استحضار ليلى عند كل ممارسة لهذه الشعائر ؛ قال في الحج والحُجَّاج[1] :

إِذَا الحُـــجَّــاجُ لَمْ يَقِــفُــوا بِلَيْلَى
فَلَيْـسَ أَرَى لِحَـــجِّــهِمْ تَمَــامــا
تَمَـــــامُ الحْجِّ أَنْ تَقِــفَ المْطَايَا
عَلَى لَيْلَى وَتُقْـرِيهَـــا السَّـــلاَمَــا

صحيح أن للحب سَوْرَةً توجِّه المُحِبَّ حيث لا يدري ، فَيُكافئُ النقيضُ النقيضَ في سلوك هذا المحب . ولذلك تأويله في الفكر الصوفي ، يتجلى في أن « للمحب أحوالا لا تُدْرَكُ إلا بالتجربة وإسباغ صفات الكمال على المحبوب ، إنما يكون بنسبة المَقامَيْنِ له معا ؛ وهذان المقامان إنما هما حالتان متضادتان كالرحمة والعذاب وغيرهما من الصفات المتضاربة التي ترجع على وجه الإجمال إلى صفتيْ الجمال والجلال (. .) . وقد عبر الصوفيون عن المقامين بالقَبْضِ والبَسْط ، والمَحْوِ والصَّحْوِ ، والتلوين والتَّمْكين والفناء والبقاء . . . ؛ وذلك مما لا يخفى على أرباب الصفاء وأصحاب الوفاء»[2] .

إن قيسا يُشْهِدُ الله عز وجل على حبٍّ ابتلاه به ، حتى أنه سلمه مقاليد حياته يوجهه حيث شاء ، فتراه باكيا جاريا وراء الريح الهابة من ناحية أرض

(١) الديوان . ص ٢٦١ .

(٢) نقلا عن خطاب العاشق لمحمد الجزائري . ص ١٤١ – ١٤٢ .

المحبوبة ، جانيا لها عوضا عن ليلى المفتقَدة ، يتسلل بين البيوت لا رفقة له إلا أحاديث النفس وعَدّ الليالي . قال في البيتين الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين :

أَعُــدُّ اللّيَــالِي لَيْــلَـةً بَـعْـدَ لَـيْلَـة
وَقَـدْ عِـشْـتُ دَهْراً لاَ أَعُـدُّ اللَّيَــالِيَـا
وَأَخْــرُجُ مِنْ بَيْنِ الْبُــيُــوتِ لَعَلَّنـي
أُحَـدِّثُ عَنْكِ النَّفْـسَ بِاللَّيْلِ خَـالِيَـا

وهكذا ، فإن أحاديث النفس لا تكون عند الشاعر إلا شعرا يؤدي وظيفة التَّطْهِير(١) من مشاعر اليأس التي تسيطر عليه ، ويحرره من هواجس وحدة قاتلة ، لأن قول الشعر متاح لا رقابة عليه ولا سلطان عكس النظر إلى المحبوبة أو الرغبة في السعي إلى لقائها . وهو ما يُقِرُّ به المجنون في الأبيات : التاسع ، الثلاثين ، والثاني والخمسين :

٩- فَمَـا أُشْــرِفُ الأَبْــقَـاعَ إِلاَّ صَــبَابَــةً
وَمَــا أُنْـــشِــدُ الأَشْــعَــارَ إِلاَّ تَدَاوِيَــا
٣٠- فَإِنْ تَــمْــنَــعُوا لَيْلَى وَتَحْمُوا بِلاَدَها
عَلَيَّ فَـلَنْ تَـحْـمُـوا عَـلَـيَّ الْـقَـوَافِـيَا
٥٠- فَأَنْت الَّتي إِنْ شِئْت أَشْقَـيْت عِيشَتي
وَأَنْـت الَّـتي إِنْ شِـئْـت أَنْـعَـمْـت بَالِـيَـا

إن الحديث عن ذات المجنون لا يستقيم إلا بربطها بذات ليلى ؛ وإذا كانت نفسية قيس حائرة مضطربة ، فلأن العلاقة التي تجمعه بالمحبوبة غير مستقرة ، ولأن ليلى لا صوت لها داخل القصيدة إلا ما أشار إليه الشاعر وهو يتحدث عن

---

(١) نستعمل هذه الكلمة بالمعنى نفسه الذي أدّته في توظيف أرسطو لها وهو يتحدث عن شعر المأساة القائم على المحاكاة . قال : « فالمأساة إذن محاكاة فعل نبيل تام (. . .) وتثير الرحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير من الانفعالات» . فن الشعر . ترجمة بدوي . ص ١٨ .

نفسه في علاقته بها ، وهي حبيبة استثنائية تفوق غيرها ، حتى أن الشاعر لا يلتفت إلى من يَعْرِضْن أنفسهن بديلا عنها ، كما هو واضح في قوله في البيتين السادس عشر والسابع عشر :

وَلَمْ يُنْسِنِي لَيْلَى افْتِقَارٌ وَلاَ غِنىً
وَلاَ تَوْبَةٌ حَتَّى احْتَضَنْتُ السَّوَارِيَا
وَلاَ نِسْوَةٌ صُبِّغْنَ كَبْدَاء جَلْعَداً
لِتُشْبِهَ لَيْلَى ثُمَّ عَرَّضْنَهَا لِيَا

حتى وإن كانت ممنوعة عنه ، محجوزة لغيره (البيتان ١٩ و٣٢) ، وهو ما يفسر تردده بين اليأس والرجاء . أما حبه فثابت مستمر لا قطائع فيه . إن ليلى هي التي تقرر مصير الشاعر ، فالحياة والموت رهينان «بمشيئتها» . وهذه صورة أخرى من صور تجاوز قيس للمسلمات الدينية التي تربط مصير الإنسان بالله سبحانه وتعالى مباشرة ؛ قال في البيتين الخمسين والواحد والخمسين :

فَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَشْقَيْتِ عِيشَتِي
وَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَنْعَمْتِ بَالِيَا
وَأَنْتِ الَّتي مَا مِنْ صَدِيقٍ ولا عِداً
يَرَى نِضْوَ مَا أَبْقَيْتِ إِلاَّ رَثَى لِيَا

ولأنها على هذا القدر من الجلال ، فإنها تستحق أن يقتل المجنون نفسه عليها حتى وهو يائس منها ، وهي الخاتمة التي اختارها الشاعر لهذه القصيدة التي افتتحها بتذكر العهد الجميل ، وأنهاها بِتَوَقُّعِ الأسوء في المستقبل ؛ قال في البيتين الأخيرين :

عَلَى مِثْلِ لَيْلَى يَقْتُلُ المَرْءُ نَفْسَهُ
وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَأْسِ طَاوِيَا
خَلِيلَيَّ إِنْ ضَنُّوا بِلَيلى فَقَرِّبَا
لِيَ النَّعْشَ والأَكْفانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيا

وهذه الخاتمة مبرر كافٍ ينضاف إلى طبيعة العلائق الوثيقة بين ليلى والمجنون

للتأكيد على أن الانجذاب كامل بين ذات المحب والمحبوب ، وهو مُوَجِّهٌ للعلاقة رغم بعض النشاز الذي يظهر من خلال بعض الأبيات ؛ وقد وضحنا ذلك بما يكفي من التفسير .

وعلى هامش هذه العلاقة الرئيسة تشكَّلَتْ علاقات أخرى تأخذ اعتبارها من طبيعة الوظائف التي تؤديها ، ومن طبيعة تأثيرها في علاقة قيس بليلى . ويعد الخليلان والوُشاة وأهل ليلى من أهم الأطراف التي عملت على توجيه هذه العلائق وِجْهَةً حَرَّكَتْ في دواخل قيس ردود فعل متناقضة تتراوح بين إظهار العداء وطلب المساعدة ، وبينهما العتاب واللوم والإشفاق . . .

فإذا نظرنا إلى صورة الخليلين في القصيدة قصد التعرف على طبيعة العلاقة التي جمعتهما بالشاعر وجدناها صورة مُتحولة تَتدرَّجُ من المُنْصِتِ الذي يتلقى الأخبار من قيس دون أن يطلب منه إنجاز فعل ما إلى الفاعل ولو على استحياء ، وإن كان الإنصات في ظرف قاسٍ مثل الذي يمر به المجنون فِعْلٌ جليل حيث الوحدة قاتلة ، ولا بد من مخاطَبٍ يسمع الشكوى ويُحَرِّر من تَزاحُم الكلام في صدرٍ لا يتسع لأكثر من الحب . ومن الأبيات التي تقيم الخليلين مقام المنصت لخطابِ قيس قوله في البيت الثامن عشر :

خَلِيلَيَّ لاَ وَاللَّهِ لاَ أَمْلِكُ الَّذِي
قَضَى اللَّهُ فِي لَيْلَى وَلا مَا قَضَى لِيَا

وهو المقام نفسه الذي يحتلانه في البيتين التاسع والثلاثين والواحد والأربعين ؛ قال :

٣٩- خَلِيلَيَّ لَيْلَى أَكْبَرُ الْحَاجِ وَالْمُنَى
فَمَنْ لِي بِلَيْلَى أَوْ فَمَنْ ذَا لَهَا بِيَا
٤١- خَلِيلَيَّ مَا أَرْجُو مِنَ الْعَيْشِ بَعْدَمَا
أَرَى حَاجَتِي تُشْرَى وَلا تُشْتَرَى لِيَا

بينما يدعوهما في البيت الثامن إلى إظهار نوع من المساعدة ، ويلتمس

منهما المؤازرة في البكاء متى لم يبقَ في عيونه دموع ، وإن كان في هذا الطلب نوع من العتاب الخفي ؛ قال :

خَلِيلَيَّ إِنْ لاَ تَبْكِيَانِي أَلْتَمِسْ
خَلِيلاً إِذَا أَنْزَفْتُ دَمْعِي بَكَى لِيَا

وسيتحول هذا العتاب اللطيف إلى اتهام بالكذب في البيتين العشرين والواحد والعشرين ؛ قال :

وَخَبَّرْتُمَانِي أَنْ تَيْمَاءَ مَنْزِلٌ
لِلَيْلى إذا ما الصَّيْفُ أَلْقَى الْمَراسِيَا

فَهَذِي شُهُورُ الصَّيْفِ عَنَّا قَدِ انْقَضَتْ
فَمَا لِلنَّوَى تَرْمِي بِلَيْلى الْمَرَامِيَا

لقد أنزل قيس الخليلين منزلة المقرَّبين ، إذ لم يوظف أداة نداء بعيدة كانت أو قريبة لمخاطبتهما ، فهما جارا الألم والشكوى ، بل وَجارا الفناء والموت ، اقترن مقامهما في القصيدة بلحظات التعاسة والألم التي تأسر حياة الشاعر ، فنراه يطلب منهما ذَرْفَ الدموع بدلا عنه حين يُعْيِيهِ البكاء ويفنى الدمع ، ويُوَرِّطُهما في أسئلة تخص القضاء والقدر ، ويتهمهما بالتقصير في عدم تحري الأخبار المفرحة . واستكمالا لهذا المقام غير المريح لِخليلَيْه يُنَصِّبُهُما شاهدين على موته ، قائميْن بشؤون الدفن ؛ قال في البيت الأخير :

خَلِيلَيَّ إِنْ ضَنُّوا بِلَيلى فَقَرِّبَا
لِيَ النَّعْشَ والأَكْفانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيا

إن مقام الخليلين في القصيدة لا يشكل استثناء في تاريخ الشعر الغزلي بنوعيه ، وإنما هو تواتُرٌ قديم انتهجه عشاق العرب وَوَسَّعوا في ذلك بشكل ضَافٍ سنكشف عنه في موقع لاحق من هذه الدراسة .

وإذا كان حال الخليلين على قدر كبير من التعاسة المنتقلة إليهما بفعل صداقتهما لقيس ، فإن حال الوشاة أقسى وأمر بكثير . حال تظهر في شكوى قيس المستمر من أفعالهم وتذمره الشديد من وَشْيِهِمْ المؤلم ؛ بل إنهم يكونون

عرضة لِلشَّـتِيـمَـة والدُّعاء عليهم بما لا يسرهم . والمتأمل في القصيدة يرى بالملموس حجم حضور حديث الشاعر عن الوشاة بمختلف الصِّيغ حتى أنه حديث يكافئ حديثه عن الخليلين . ويعتبر البيت الحادي عشر مؤشرا قويا على حالة الصراع التي يدشنها المجنون مع هؤلاء ، والتي افتتحها بدعاء صريح عليهم بالهلاك ؛ قال :

لَحَى اللَّهُ أَقْـوَامـًا يَـقُـولُـونَ إِنَّـنَـا
وَجَـدْنَا طَـوَالَ الدَّهْـرِ لِلْحُبِّ شَـافِـيَـا

وبالصيغة نفسها يصوغ معنى البيت الثالث والعشرين الذي قال فيه :

وَمَـاذَا لَهُمْ لاَ أَحْـسَـنَ اللَّـهُ حَـالَهُـمْ
مِنَ الْحَظِّ فِي تَـصْـرِيمِ لَيْلَى حِـبَـالِيَـا

وواضح جدا أن هؤلاء استحقوا هذا الدعاء عليهم جَزاءً لهم بما كانوا يقترفون من سَوْءَاتٍ في حق المجنون وليلى ؛ وهو ما وضحه في بيتيه الرابع عشر والثالث والعشرين ؛ قال :

١٤- إِذَا مَا جَلَسْـنَـا مَجْلِساً نَسْتَـلِـذُّهُ
تَوَاشَـوْا بِـنَـا حَـتَّـى أمَلَّ مَـكَانِـيَـا

٢٣- وَمَـاذَا لَهُمْ لاَ أَحْـسَـنَ اللَّهُ حَـالَهُـمْ
مِنَ الْحَظِّ فِي تَصْـرِيمِ لَيْلَى حِـبَـالِيَـا

وتمر أبيات كثيرة يفسح من خلالها الشاعر المجال لذاته قصد التعبير عن عواطفها والإفصاح عن هواجسها ، ثم يعود إلى الوشاة بلهجة فيها بعض السخرية المُبَلْوَرَة على شكل سؤال إنكاري في البيت السادس والستين ؛ قال :

أَلاَ أَيُّـهَـا الْـوَاشِـي بِلَيْلى أَلاَ تَـرى
إِلَى مَـنْ تَـشِـيـهَـا أَوْ بِمَـنْ جِئْتَ وَاشِـيَـا

هكذا إذن ذهب قيس مذهبا عدائيا من الوشاة يناسب شَناعَة أفعالهم ، وقد صاغ موقفه هذا بلغة واضحة لا لبس فيها ، تكشف عن حجم التضايقَ والمآسي التي أضافها هؤلاء للشاعر .

وحديث قيس عن الذين لا يتعاطفون معه أو الذين يُعَطِّلون رغبته ، لا يقف عند الوشاة ، بل يمتد إلى أهل ليلى الذين نالهم العتاب واللوم على استسلامهم للأقاويل فمنعوا ليلى عن المجنون وحرسوا الطرق المُؤَدية إليها مخافة الفضيحة كما شاع في التقليد العربي القديم . وهو واقع عبر عنه الشاعر في البيت الثاني والخمسين حيث قال :

أَمَـضْـــــرُوبَةٌ لَـــيْلَــى عَــلَى أَنْ أَزُورَهَا
وَمُـــتَّــخَــذٌ ذَنْــبـاً لَهَــا أَنْ تَـرَانِـــيَـا

الشيء الذي دفع قيس إلى البحث عن وسائل أخرى تمكنه من لقاء ليلى المحجوزة عنه . فكان الشعر أول هذه الوسائل وأنجعها ، وهو ما عبر عنه في البيت الثلاثين :

فَــإِنْ تَمْنَعُــوا لَيْلى وَتَحْــمُــوا بِلاَدَهــا
عَلَيَّ فَلَنْ تَحْـــمُـوا عَلَــيَّ الْـقَـوَافِـــيَــا

ولأن رغبة الشاعر أقوى من إمكانية الشعر ، فقد جرب أن يستغشي عَلَّه يقف وجها لوجه أمام ليلى . وهكذا يكون الحلم بديلا مثاليا عن الواقع في تحقيق الرغبات ؛ قال في البيت الخامس والخمسين :

وَإِنِّي لأَسْــتَـغْـشـي وَمَـا بِيَ نَـعْـــسَـةٌ
لَعَلَّ خَـيَـــالاً مِــنْكِ يَلْقَــى خَـيَــالِيَـــا

فلما ضاقت الأرض على المجنون طرق الخيال فوجده فسيحا يستوعب لقاءاته بعيدا عن الرَّقابة تماما كما القوافي/ القصائد .

ولأن المُحبَّ غير قَنوع بأنصاف الحلول ، فإنه يسعى دائما إلى التحدي والتمرد ، وكل فشل يتحول عنده إلى غضب مُتَدَرِّجٍ إلى البغض والكراهية وإن على سبيل الرجاء أيضا . فلا قدرة للمحبً على الَجمع بين الشيء ونقيضه بالقدر نفسه ، وهو ما يُفهم من خلال بيتيه الثامن والستين والتاسع والستين حيث قال :

فَـيَــا رَبِّ إِذْ صَـيَّــرْتَ لَيْلى هِيَ الْمُـنَى
فَـزِنِّي بِـعَـيْـنَـيْهَا كَـمَا زِنْـتَـهَـا لِيَــا
وَإِلاَّ فَـــبَـغِّـضْـهَـــا إِلَــيَّ وَأَهْـلَــهَـا
فَــإِنِّي بِلَيْلى قَـدْ لَـقِـيـتُ الـدَّواهِـيَـا

وهو ما يتناقض تماما مع بيته الثالث والأربعين الذي يُضمر حالة من التصافي المطلق بين ليلى والمجنون ؛ قال :

فَلَمْ أَرَ مِــثْـلَيْنـا خَلِــيلَيْ صَـبَــابَةٍ
أَشَــدَّ عَلَى رَغْم الأَعَــادِي تَصَــافِـيــا

غير أنه يدرك جيدا أنهما أحْبابٌ شَتَاتٍ لا لقاءَ فيه ولا فراق كما في بيته الرابع والأربعين :

خَلِيــلانِ لاَ نَرْجُــو اللِّقَــاءَ وَلا نَرى
خَلِــيلَــيْــنِ إِلاَّ يَرْجُــوَانِ تَــلاَقِـــيَـا

فهذا البيت يفتح العيون على حقيقة لا يُنْكِر أحد تَحَقُّقَها في الغزل العذري ، وإن اختلفت التفسيرات ، وهي أن شعراء هذا الفن عاشوا اغترابا وسط مجتمعهم حين لم يجدوا من يَتفهَّم عواطفهم ، أو عاشوا الغربة مُكْرَهِين أو طائعين كما هو مشهودٌ للمجنون الذي تروي الأخبار أنه اتخذ من عناصر الطبيعة الحية والجامدة رفقة له بدلا عن الأهل والأصحاب الذين نبذوه في الخلاء .

فحين يتحدث الشاعر ويصمت الكل ، فهذا نوع من اللامبالاة أو القمع النفسي الذي يضطر الشاعرَ إلى القذف بنفسه نحو عالم الطبيعة التي تُبدي الكثير من التعاطف فتصغي إلى ما يقوله وتحاوره أيضا . وبذلك تلعب هذه العناصر دورا فعالا في نسج خطاب العشق ، من خلال كائنات حية ترمز إلى معاني يحتاجها الشاعر للتعبير عن عواطفه المكلومة في أغلب الأحيان .

إنها إذن ، العناصر الْمُكَمِّلَةُ لصوت الشاعر ، والْمُنْقِذَة له من الإهمال أو الزجر الذي يلقاه من الناس مهما كانت علاقته بهم .

٢- الذات العاشقة وتناغم الكون

لا يعيش الإنسان منفصلا عن عناصر الكون المُفارِقة له من حيث طبيعتها ؛ وعلاقته بهذه العناصر لم تكن يوما سلبية ، وإنما هي علاقة تفاعل دائم ، فيها من التناغم والأُلْفَة أكثر مما فيها من التنافر والفُرْقة . بل إن هذه العلاقة تحكم على الإنسان وعناصر الكون بالتعديل من طبيعتهما المختلفة لأداء بعض الوظائف غير المألوفة لا سيما من قِبل مكونات الطبيعة الصامتة والناطقة التي تحكم عليها سلطة الإنسان بالنطق والإنصات والبكاء والابتسام . . . تماما كما تمارس هذه المكونات سلطتها على الإنسان فَيَحِنُّ ويتذكر ويبكي . . . فالتناقض أحيانا يقود إلى الانسجام خصوصا في لحظات الإحساس بالحاجة والفقْد .

وتأخذ هذه العلاقة اعتبارها الكبير عندما يكون أحد طرفيْها هو الشاعر ، والطرف الآخر هو الحَمام والبرق والمكان والوادي والليل . . . فَتُصاغ بأسلوب يُغْري بالبحث في مكونات هذه العلاقة ونتائجها وطريقة التعبير عنها ، لا سيما إذا تعلق الأمر بفن الغزل العذري الذي تنسلخ فيه المكونات من ماهيتها كما ينسلخ الشاعر من ذاته فَيُنْتِجُ التلاقحُ عوالِمَ لا تُدْرَك إلا بانصهار الدارس أيضا ضمن هذه العلاقة .

ويعد حضور هذه المكونات أمرا بديهيا في شعر الغزل العذري ، بل مطلوبا لأنه يتوافق مع طبيعة المشاعر التي يريد الشاعر التعبير عنها ، والتي تسير في مُجْمَلها نحو الألم والأسف والتشوق إلى وجه الحبيبة ، وما يرافق ذلك من مِحَنٍ وعَنَت . فقد اتُّفِقَ أن النسيب يقوم على : «التَّشَوُّق والتذكر لَمعاهد الأَحِبَّةِ بالرياحِ الهابَّة والبُروق اللامعة والحمائِم الهاتفة والخيالات الطائفة وآثار الدِّيار العافِيَة وأشخاصِ الأطلال الدَّاثِرة ؛ وجميع ذلك إذا ذُكِرَ احْتِيجَ أن تكون فيه أدلة على عظيم الحسرة ومُرْمِضِ الأسف والمُنازعة»[1] .

وقصيدة «المؤنسة» صورة نَضيرة تنعكس عليها نتائج علاقات الشاعر مع

---

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ص ١٢٤ .

هذه المكونات التي سردها قُدامَة بنُ جَعْفَر . فللمكان عبقريةٌ تُدْهِشُ الشاعر ، ولزمن الليل سحرُه القوي الذي لا يحس فعله إلا العشاق ، وللنجم بريقُه الذي يرفع بصر المبدع إلى الأعلى حيث الطُّهْرُ والتَّسامي ، وللحمائم الهاتفة رِقَّتُها التي تتسلل إلى الأعماق فتهيج ما سَكَن من الآلام . . . وهكذا فلكل مكون وظيفة مميزة داخل الخطاب الشعري ، قد يختارها الشاعر ، وقد تُفْرَض عليه نظرا لتداول دلالتها بين الناس حتى صارت لازمة من اللوازم التي تُوجِبُ على الشاعر التعامل معها بمنطق الإبداع داخل المعلوم ، أي الإتيان بصورة مُبْتَدَعَةٍ ضمن ما تَعارَفَ الناس عليه .

٢-١- عبقرية المكان وتعلق الذات المبدعة

تتمتع الأمكنة بقدرة خارقة على الخلود في الذَّواكِر مهما كانت طبيعة الأحداث التي تترسب في هذه الذواكر في ارتباطها بالأمكنة ؛ فيظل الإنسان مشدودا بالحنين إليها ، خصوصا إذا كان حاضره أقسى من ماضيه . وارتباط الإنسان بالمكان ارتباط كامل يُسْتَحْضَر في اليقظة وفي الحلم والخيال . من هنا جاء نعت سلطة المكان على الإنسان بالعبقرية ، لأن العبقري يُخَلِّفُ في ذاكرة وقلب الإنسان ما يجعله دائم التفكير فيه ، شديد التشوق إليه ، مهما حاول المرء تجاهله . وهو ما عبَّر عنه غاسْتونْ باشْلارْ بدقة في كتابه «جماليات المكان» ، حيث قال : «إن البيت الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى من جوف الظل . ونحن لا نفعل شيئا لإعادة تنظيمه ، فمن خلال الأُلْفَةِ يستعيد البيت هُوِيَته ، خلال صَقْلِ وعدم تَجدد الحياة الداخلية . ويبدو وكأن مادة سائلة قد جمعت ذكرياتنا وكأننا نحن أنفسنا قد ذُبْنا في هذه المادة السائلة»[١] .

إن هذه السلطة التي يتمتع بها البيت ، وهو جزء من المكان ، يمكن تعميمها

(١) جماليات المكان . ص ٧٥ .

على سائر الأمكنة التي ارتبط بها الإنسان العربي وجدانيا . فالوادي والشجرة والجبل والسهل والصحراء لا تقل أهمية عن البيت في وجدان الشعراء ، وقد عبروا عن ذلك في إبداعههم بحنينية دافقة .

في المكان إذن تولد المشاعر ويُكْتَبُ للإنسان تاريخه ، وفي الذاكرة والقلب يخلد هذا المكان فينطبع على كل كلام يتصل بهما كما هو عند المجنون في شعره عامة وقصيدته خصوصا .

وتتعدد هذه الأمكنة ، منها ما يرتبط بالشاعر ومنها ما يرتبط بالمحبوبة ومنها ما يرتبط بالشخوص الأخرى التي تُظْهِرُها علاقة المحبوبين إما مُسانِدَة وإما مُعارِضَة . وأول الأماكن التي يُفصح عنها المجنون هي «الثَّمْدين» الذي ارتبط ذكره بهذه القصيدة ، فهو المكان الذي أُنْشِدَت فيه ، ووظيفته هي تحديد مكان وجود الشاعر لحظة الإنشاد ؛ قال في البيت الثالث :

بِثَمْدِينَ لاَحَتْ نارُ لَيْلَى وَصُحْبَتِي
بِذاتِ الغَضَى تُزْجِي الْمَطِيَّ النَّوَاجِيَا

فالثمدين هو المكان الذي يجتمع فيه الماء وتلتف حوله الأشجار الكثيفة (الغضى) ، وهو مكان ملائم لاستحضار ليلى لحظة تعلق المجنون بها . وحده الزمن تغير ، وإن ليس بفارق كبير ؛ فطقوس المكان تعيد شريط الذكريات ، فيختار الشاعر منها ما يروقه خصوصا في زمن الجَفاء ؛ الزمن الذي غَلَّق خلفه أبواب اللحظات الجميلة واقتنص من الحاضر لذاته ، ليصبح الماضي هو نقطة الضياء في زمن اليأس . وهو ما يؤكده البيتان الثاني عشر والثالث عشر ؛ قال :

وَعَهْدِي بِلَيْلَى وَهْيَ ذَاتُ مُؤَصِّد
تَرُدُّ عَلَيْنَا بِالْعَشِيِّ الْمَوَاشِيَا
فَشَبَّ بَنُو لَيْلَى وَشَبَّ بَنُو ابْنِهَا
وَأَعْلاَقُ لَيْلَى فِي فُؤَادِي كَمَا هِيَا

وهكذا ، فهذا المكان كان باعثا قويا على استعادة المجنون لحظات لقائه الأولى بليلى ، حيث لا رقابة ولا خوف ولا أخطاء يندم على ارتكابها ؛ فكان

التذكر وسيلة ارتفع بها الشاعر عن الواقع المرير ؛ ولذلك افتتح قصيدته بمطلع استحضر فيه هدوء العلاقة . فالإحساس بالندم في الحاضر يدفع الإنسان إلى البحث في ماضيه عما يُخَلِّصُه من الشعور المُدَمِّرِ . ولعل الإحساس القوي بجاذبية المكان والإيمان بدوره الفعال في خلق تقابل بين واقعين مختلفين ، أحدهما ينزع نحو الأمن والآخر يجر إلى الخوف ، هو ما يرسخ في أذهان الناس أن الأماكن التي «فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا ؛ وهي تُلِحُّ علينا لأنها تُعاوِد الحياة ، وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تَكْمِلَةً لما ينقصها من الحياة (. . .) . إننا نتأمل الماضي ونشعر بالندم لأننا لم نعش ، بعمق كافٍ ، نَدَما يملأ قلوبنا ، يأتينا من الماضي ويُبْهِظُنا»[1] .

ولا تطول رحلة المجنون من «الثمدين» إلى أحياز ليلى ، ليجد نفسه وجها لوجه مع واقع آخر لا تنفع فيه الذكرى ، إذ يسلمه «الثمدين» إلى «الأبقاع» ، حيث هنا توجد ليلى التي لم تعد جزءاً من الماضي ، وإنما واقعا مقرَّرا في الحاضر ، وعلى الشاعر أن يتعامل معه .

ومع تغير المكان يتغير الخطاب ، فيتحول من هَذَيان إلى تبرير لوجود الشاعر في الموقع الجديد (الأبقاع) . قال في البيت التاسع :

فَمَا أُشْرِفُ الأَبْقَاعَ إلاَّ صَبَابَةً
وَمَا أُنْشِدُ الأَشْعَارَ إلاَّ تَدَاوِيَا

وإنشاد الشعر الذي يتحدث عنه المجنون في هذا البيت لا يكون يسيرا إلا بالخُلْوَة ومغادرة المنازل إلى الأماكن الفسيحة ، حيث هنالك تتحرر النفس من الضيق ؛ قال في البيت الخامس والثلاثين :

---

(١) جماليات المكان . ص ٧٤ .

وَأَخْــــرُجُ مِنْ بَيْنِ الْبُـــيُـــوتِ لَـعَـلَّنِي
أُحَـدِّثُ عَنْكِ النَّفْـسَ بِاللَّيْلِ خَـالِيَـا[1]

إن قيسا هنا يقصد امتلاك الحرية الكافية للتعبير عن حاجاته وأمانيه دون قيْد ، غير أنه سرعان ما يفقد هذه الحرية ، ويستسلم لسلطان ليلى الذي يراقبه في حركاته وسَكَناته ، ويُكْرِهُهُ على أن يُوَلِّي وجهه حيث أرادت هذه المحبوبة . ولتأدية هذا المعنى قال في بيتيْه الثالث والخمسين والرابع والخمسين :

إِذَا سِـرْتُ في الأَرْضِ الفَـضَـاءِ رَأَيْتُـنِي
أُصَـانِعُ رَحْـلِـي أَنْ يَـمِـيلَ حِـيَـالِـيَـا
يَمِـينـاً إذا كـانَتْ يَمِـيـنـاً وَإِنْ تَـكُـنْ
شِـمَـالاً يُنَازِعُنِـي الْهَـوى عَنْ شِـمَـالِيَـا

وهذا يعني أن المكان هنا في علاقته بالشاعر يقع تحت جاذبية المحبوبة ويفقد سلطته الكامنة فيه مجَرَّداً من أي تأثير ؛ لكن ليس لوقت طويل ، فسرعان ما يستقل مرة أخرى ويثير في دواخل قيس مشاعر الحنين فيكون مدار سؤاله للقادمين منه ؛ قال في البيتين التاسع والخمسين والستين :

أَلاَ أَيُّهَـا الرَّكْبُ الْيَـمَـانُونَ عَـرِّجُـوا
عَلَيْنَـا فَـقَـدْ أَمْـسَى هَوانَـا يَـمَـانِـيَـا
أُسَـائِلُكُمْ هَلْ سَـالَ نُعْـمَـانُ بَعْـدَنا
وَحُـبَّ إِلَـيْـنَا بَـطْنُ نُـعْـمَـانَ وَادِيـا

إنه سؤال عن الماضي الهادئ الذي أحبه الشاعر ويَحِنُّ إليه الآن . وما دام هذا المكان مرتبط بلحظات جذّابة تسكن إليها النفس في زمن الاضطراب ، فإنه

(١) حمل الذات إلى أَفْضِيَةٍ واسعة وهادئة مبدأ عام ينطلق منه المبدعون لخلق جو ملائم لهم حتى يتمكنوا من الإبداع ؛ كما أن السير في هذه الأماكن يولد الأفكار ويؤجج المشاعر ويعطي الفرصة كاملة لتأمل الذات وما يحيط بها ، فتكون الرؤية صافية لا تشويش فيها . وكثيرا ما تم الحديث عن حركة المشائين . أي الذين يستدعون الإبداع بالمشي بعيدا عن الناس .

«يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم . إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة»(١) .

غير أن هذا المكان الذي جمعته هذه الحَمِيمِيَّةُ بقيس حتى استحق أن يذكره بكل شوق سيعود ، في نظر الشاعر ، باعثا على الحسرة والألم حين يداهمه الوُشاة ويطردون منه ليلى وكل الذكريات التي جمعته بها .

قال في البيت الرابع عشر :

إِذَا مَـــا جَلَسْنا مَـــجْلِســـاً نَسْـتَـلِـذُّهُ
تَوَاشَـــوْا بِنَا حَـــتَّـى أَمَـلَّ مَكَانِيَـا

بل إن تباعد الأمكنة لا يُحَصِّنُ الشاعر من مكائد الوشاة الذين يفسدون روعة المكان ؛ وبذلك فالرغبة في معرفة أخبار المجنون وليلى تختزل المسافة بين اليمامة وحضرموت ليصبح المكان جحيما يسعى الشاعر إلى التخلص منه ، مقتنعا أن الحبيبين في مثل هذه الظروف محكوم عليهما بالفُرْقَة رغم الحب الكبير . وهو ما عبر عنه بوضوح في البيتين الثالث والأربعين والرابع والأربعين ؛ قال :

فَـلَـمْ أَرَ مِـثْـلَيْـنا خَـلِـيلَيْ صَـبَـابَةٍ
أَشَـدَّ ، عَلَى رَغْمِ الأَعَـادِي ، تَصَـافِـيـا
خَلِيـــلانِ لاَ نَرْجُـــو اللِّقَـــاءَ وَلا نَـرى
خَـلِـيـلَـيْـنِ إِلاَّ يَـرْجُـوَانِ تَـلاَقِـيَـا

وكما أثارت ليلى في قيس مشاعر متناقضة توزعت بين الحب الكبير والحرص على الإبقاء على هذا الحب ، والرغبة في الخلاص منه ، فإن المكان أيضا ، في ارتباطه بعناصر العلاقة (المجنون ، ليلى ، الوشاة) ، حَرَّكَ أحاسيس متضاربة تأرجحت بين الحنين والحب ، والمَلَل والكراهية .

---

(١) جمالية المكان . ص ٧٢ .

وبقدر ما مارست بعض الأمكنة سلطتها على الشاعر فظل مشدودا إليها ساعيا إلى إيجاد مكان للذات فيها ، بقدر ما كَرِه بعض الأماكن وسعى إلى نسيانها . وهكذا يبقى المكان حاضرا عند الأشخاص مهما كانت نوعية المشاعر والذكريات المرتبطة به ؛ «فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتُصْبغَ كل ما حولها بصبغتها ، وتُسْقطَ على المكان قِيَمَها الحضارية . ومن ثم يمكن القول إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوبا فيها ؛ فكما أن البيئة تلفَظ الإنسان أو تحتويه ، فإن الإنسان ، طبقا لحاجته ، ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها»[١] .

إن حضور المكان في الإبداع عموما والشعر خصوصا لا يكتفي بذاته ، وإنما يمتد إلى مكون طبيعي آخر هو الزمن ، فلا مكان خارج الزمن . بل إن طبيعة الزمن هي التي تُحَدِّد قيمة المكان . فمشاعر الوقوف على الأطلال أو الرِّياض وقت الهَجِيرِ قد لا تكون متأججة دافقة كما تكون وقت المساء أو الليل . وفي حديث الشعراء العرب عن الأطلال ما يغني هذا التصور . وهو الأمر الذي ينسحب على قصيدة «المؤنسة» للمجنون . فالحديث عن الثمدين والشام والأبقاع ونعمان . . . يقترن غالبا بزمن الليل ؛ وهي خاصية تمتد إلى كل شعره . قال في إحدى القصائد مستحضرا أطلال ليلى[٢] :

فَمَا أُمُّ خِشْفٍ بِالعَقِيقَيْنِ تَرْعَوِي
إِلَى رَشَأٍ طِفْلٍ مَفَاصِلُهُ خُدْرُ
مُخَضَّلَةٌ جَادَ الرَّبِيعُ زُهَاءَهَا
رَهَائِمُ وَسْمِيٍّ سَحَائِبُهُ غُزْرُ

(١) مشكلة المكان الفني . يوري يوتمان . ترجمة سيزا قاسم . ضمن كتاب «جماليات المكان» لعدد من المؤلفين . ص ٦٣ .

(٢) الديوان . ص ١٠١ .

وَقَــفْــنَا عــلى أَطْــلالِ لَــيْلى عَشِــيَّــةً
بِأَجْــرَعَ حَــزْوَى وَهــي طَـامِــسَــةٌ دُثْــرُ
يُــجادُ بِــهــا مُــزْنــانِ أَسْــحَـــمُ بـاكِـرٌ
وَآخــــرُ مــعْــهـادُ الــرَّواحِ لهـا زَجْـــرُ
وَأَوْفَى عَلَى رَوْضِ الخُــزامَى نَسِــيمُــهـا
وَأَنْوارُها وَاخْـــضَـــوْضَلَ الوَرَقُ النَّضْـــرُ
رَواحــاً وقَـدْ حَـنَّــتْ أَوائِــلُ لَــيْــلِـهــا
رَوَائِــحُ لِلإِظْـــلامِ أَلْــوانُـــهـــا كُـــدْر

فالمكان إذن زمن الربيع والليل له سحر خاص ، قادر على بعث الذكريات واستحضار العلائق ونسج صور شعرية قِمَّةٍ في الروعة . وكما أنه غيرُ منفصل عن الزمان ، فإن حضوره أو غيابه بشكل من الأشكال داخل القصيدة تتحكم فيه حركة النفس وسكونها ؛ فتصبح الأمكنة رموزا لإسقاطات ذات الشاعر تسترجع من خلالها القيم الاجتماعية والتاريخية والدينية وطقوس الحياة الماضية ؛ كما أن هذه الذات تَشْحَنُ الأمكنة بقيم أخرى قد تكون مرفوضة من قِبَلِ المجتمع ، فلا يجد الشاعر من مُصْغٍ له إلاَّها . فتبرير قيس لزيارته «الأبقاع» قد لا يكون مقبولا من قبل خصومه ، إلَّا أن هذا المكان يحقق تجاوبا مع الشاعر ، ولا يرفض تردده عليه . وهو الدور نفسه الذي يؤديه مكان آخر لم يُذْكَرْ صراحة في النص ، وإنما ذُكِرَ من خلال بعض اللوازم المقترنة به اقتران وُجوبٍ ، وهو القبر الذي اقتنع قيس أنه المُريح من هذا الشتات ، والذي بإمكانه إراحته من الارتحال بين الأمكنة التي تُضيف إليه أحزانا على أحزان . إنه النتيجة الطبيعية لحياة التشرد التي عبر عنها قيس في قصيدته وفي كل شعره ؛ قال في آخر القصيدة :

عَلَى مِـــثْـلِ لَيْلَى يَقْـتُلُ المَرْءُ نَفْـسَـــهُ
وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَــأْسِ طَاوِيَا
خَلِيلَيَّ إِنْ ضَنُّوا بِلَــيلى فَــقــرِّبَـــا
لِيَ الــنّــعْـشَ والأَكْـفانَ وَاسْـتَـغْـفِـرَا لِيـا

بل الأكثر من كل هذا ، فالقبر هو ما تَبقّى لقيس من آماله ، والرهان الوحيد الذي لا يزال لم يخسره في رحلة البحث عن مكان يجمعه بليلى دون تدخل المحيطين بهما ، فصار أمنية لو تحققت لأنقذته من جبروت الناس والأمكنة الأخرى ؛ وهو ما عبر عنه صراحة في قوله من مقطعين مختلفين :

* وَيَا لَـيْـتَـنَا نَحْـيَـا جَـمِـيـعـاً وَلَـيْـتَـنَا
نَصِـيـرُ إِذَا مِـتْنَا ضَـجِـيـعَـيْنِ فِي قَـبْـرِ
ضَـجِـيـعَـيْنِ فِي قَـبْـرٍ عَنِ النَّاسِ مُـعْـزَلٍ
وَنُقْــرَنُ يَوْمَ الْبَـعْـثِ وَالْحَـشْـرِ وَالنَّشْــرِ (١)

* أَلاَ لَـيْــتَ لَحْــــدَكِ كَـانَ لَــحْـدِي
إِذَا ضَـمَّـتْ جَـنَـائِــزَنَـا اللُّحُــودُ (٢)

٢-٢- الحمائم الهاتفة والليل الداَّجِن: من الإطْراب إلى التَّهْيِيج

لا تقل علاقة الشعراء بالحمام والليل والرياح الهابة من ناحية المحبوبة حميمية عن علاقتهم بالأمكنة ؛ وحديثهم عن هذه العلاقة مُمْتِعٌ وأَخّاذٌ يكشف عن تميز إحساسهم بمكونات الكون مهما بدا للآخرين أنها لا تستحق الاهتمام . وقد ذهب الشعراء في توظيفهم للحمام والليل مذاهب متعددة تتمايز في أسلوب التعبير وفي طبيعة الوظيفة التي يُسْنِدها هؤلاء الشعراء لهذين المكونين .

والملاحظ أن قيسا احتفل كثيرا بالحمامة في شعره ، حتى أن حضورها يكاد يكون لازمة من لوازم القصائد جميعها . وليس عبثا التجاوُه إلى هذا الطائر الوديع الذي أُفْرِدَتْ له دراسات مستقلة تَتَتَبَّعُ مظاهر حضوره في الأدب ، وتحديدا في الشعر القديم . وباسمه وُضِعَتْ مؤلفات موضوعها الأساسي هو

(١) الديوان . ص ١٢٦ .

(٢) نفسه . ص ٨٣ .

الحب وما يرتبط بالحنين والوَحْشَة[١] . بل إن هذا الطائر له حُظْوَةٌ خاصة شدَّد عليها الإسلام في شخص الرسول صلى الله عليه وسلم ، ويكفي أن نستشهد على ذلك ببعض الأحاديث النبوية الشريفة التي أوردها جلال الدين السيوطي في كتابه «طوق الحمامة» ؛ قال : «وقال ابن السِّنِّيّ في «عمل اليوم والليلة» : حدثنا علي بن إسحاق (. . .) عن مُعاذ بنِ جَبَل «أن عَلِيًّا شكا إلى النبي صلى الله عليه وسلم الوحشة فأمره أن يتخذ زوج حمام ويذكر الله عند هديره»[٢] . وقال : « قال الخطيب في «تاريخه» : أخبرني الحسين بن علي الطَّناجِيري (. . .) عن ابن العباس قال : «شكا رجل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم الوحشة ، فقال : اتخذ زوج حمام يُؤْنُسُك بالليل»[٣] . وقال : « قال الدَّيْلَمِي في «مُسْنَدِ الفِرْدَوْس» : أنبأنا يحيى بن عبد الوهاب الحافظ (. . .) عن عائشة قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : إن لله من كل شيء صفوة ، وإن صفوته من الطير الحمام فلا تحبسوها»[٤] . هذا ، إضافة إلى مجموعة من الأحاديث التي أوردها السيوطي تؤكد إعجاب الرسول الكريم بالنظر إلى الحمام ؛ وقد التفتت مُدَوَّنَةٌ ضخمة من الشعر العربي إليه إلتفاتة عجيبة .

وصور الحمامة في قصيدة «المؤنسة» لا تختلف كثيرا عن صورتها في الديوان كله وفي شعر الغزل عموما ، فوظيفتها تتراوح بين إيصال الرسائل من العشيقين أو التهييج من خلال هديلها وهُتافِها على الأغصان حيث الشاعر

(١) من أهم المؤلفات نذكر : طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي . وطوق الحمامة لجلال الدين السيوطي .

(٢) طوق الحمامة للسيوطي . ص ٢٩ - ٣٠ .

(٣) طوق الحمامة للسيوطي . ص ٣٠ .

(٤) نفسه . ص ٣٠ .

نائما أو غافلا عن ذكر المحبوبة(١) ، فيفزع إلى ذكراها بعدما ينتبه إلى ما في صوتها من حزن وانكسار يبعث الحنين في دواخله ويكون مَجْلَبَةً للبكاء ، وربما تتحول هذه الوظيفة ، فتصبح الحمامة مدعوة للبكاء والحنين الذي يعتمل في صدر الشاعر الذي يسعى إلى إشراكها في هذا الإحساس الأليم ، وهو تَحَوُّلٌ ناتج عن مبالغة الشاعر في تصوير مشاعره ؛ فالأصل أن يكون مقام الحمامة هو المشبَّه به والعناصر الأخرى هي المشبهات كما في هذا الحديث الذي جاء في «طوق الحمامة» للسيوطي ؛ قال : «وروى ابن عُدَيْ عن جابر أن النبي صلى الله عليه وسلم قال : شكت الكعبة إلى الله قلة الزُّوار لها فأوحى الله إليها : لأَبْعَثَنَّ أقواما يَحِنُّون إليك كما تحِنُّ الحمامة إلى فَرْخِها»(٢) . والأكيد أن الصفة تتحقق بشكل مطلق دائما في المشبه به ونسبي في المشبه .

وبهذه الصورة نفتتح حديثنا عن حمامة قيس في «المؤنسة» ؛ قال في البيتين الثالث والستين والرابع والستين :

وَيَــا أَيُّهَــا الـقُـمْـرِيَــتَـان تَـجَــاوَبَــا
بِلَحْـنَـيْـكُمَا ثُـمَّ اسْـجَعَـا عـلّـلانِيَـا
فَــإِنْ أَنْتُــمَــا اسْـتَطْـرَبْـتُـمَــا أَوْ أَرَدْتُمَـا
لَحَـاقـاً بِأَطْـلاَلِ الْـغَـضَى فَـاتْـبَـعَـانِيَـا

إن قلب مقام هاتين الحمامتين هنا يُخفي ذاتا مملوءة بالأشواق إلى المكان ،

---

(١) في هذا المعنى قال المجنون :

لَقَدْ هَتَفَتْ في جُنْحِ لَيْلٍ حَمامَـةٌ ... عَلى فَـنَـنٍ وَهْـناً وإنِّي لَـنَائِــمُ
فَـقُـلْتُ اعْـتِذاراً عِـنْدَ ذاكَ وَإِنَّني ... لِنَـفْسِي فِـيما قَـدْ أُتِيتُ لَلائِمُ
أَأَزْعَـمُ أَنِّـي عـاشِـقٌ ذُو صَبابَـةٍ ... بِلَيْلى ولاَ أَبْكي وتَبْكِي الْبَهائِــمُ
كَذَبْتُ وَبَيْتِ اللهِ لَوْ كُنْتُ عاشِقـاًلَمَّا ... سَبَقَـتْنِي بالبُكاءِ الحْمائِــمُ

الديوان . ص١٨٢ .

(٢) طوق الحمامة للسيوطي . ص ٢٤ .

ولا يكفيها أو يُقنعها أن تضع نفسها موضع المستجيب لما يثيره الآخرون فيها ؛ بل تريد أن تكون سبَّاقة لإثارة المشاعر ، فانطلقت تتحدث من خلف الحمام عما يخالجها . وقد اختارت الحديث مُقَنَّعَةً بقناع الحمام إيمانا منها أن لا شيء بإمكانه استيعاب مشاعرها بالقدر الذي توفره الحمامة وما لها من دلالة في رقة المشاعر والارتباط بالمكان والإخلاص له وأداء الرسائل بأمانة وسرعة(١) .

وتبقى هذه الصورة المقلوبة خلاصة لصورة اعتيادية احتل فيها الشاعر والحمامة موضعهما الطبيعيين في العلاقة التي جمعت بينهما في أجزاء أخرى من القصيدة . حيث الحمامة تبعث على البكاء كلما سمعها الشاعر . قال تأكيدا لهذا الوضع الطبيعي في الأبيات : الأربعين ، الواحد والستين ، الثاني والستين :

لَعَمْرِي لَقَدْ أَبْكَيْتني يَا حَمَامَةَ الْعَقِيـ
ـقِ وَأَبْكَيْتِ الْعُيُونُ الْبَوَاكِيَا
أَلاَ يا حَمامَيْ بَطْنِ نُعْمَانَ هِجْتُمَا
عَلَيَّ الْهَوَى لَمَّا تَغَنَّيْتُمَا لِيَا
وَأَبْكَيْتُمَانِي وَسْطَ صَحْبِي وَلَمْ أَكُنْ
أُبَالِي دُمُوعَ الْعَيْنِ لَوْ كُنْتُ خَالِيَا

هكذا يتبادل الشاعر والحمامة الأدوار في القصيدة ، غير أنهما لا يتحركان خارج إطار وظائف إثارة الأشواق والحنين والتهييج . . . المعروفة في توظيف هذا

---

(١) ذكر الدميري في طوق الحمامة : «أنه يطلب وكره ، ولو أُرْسِلَ من ألف فرسخ ؛ ويحمل الأخبار ويأتي بها من المسافات البعيدة في المدة القريبة . وفيه ما يقطع ثلاثة ألاف فرسخ في يوم واحد ؛ وربما اصطبر وغاب عن وطنه حتى يجد فرصة فيصير إليه» . طوق الحمامة للسيوطي . ص ٢٤ .

وعن أداء الرسالة بكل أمانة جاء في كتاب السيوطي أيضا أن نوحا عليه السلام بعث الغراب ليأتيه بالخبر لما استقرت السفينة على الجودي ، «فذهب ، فوقع على الجيف فأبطأ عليه ؛ فبعث الحمامة فأتته بورق الزيتون ولطخت رجليها بالطين ؛ فعرف نوح أن الماء نضب» طوق الحمامة . ص ٢٣ .

المكون الطبيعي . ففي كثير من الأحيان تنوب الحمامة عن الشاعر في أداء هذه الوظائف ؛ بينما لا يكون الشاعر سَباقا إلى إيقاظ مشاعر الحمامة إلا نادرا ، وبهدف التهويل مما يلاقيه من معاناة كما ذكرنا .

واستكمالا لوظيفة إثارة المشاعر يأتي حديث الشعراء عن الليل بكل مكوناته لِمَا يمثله من دلالة على المعاناة ؛ فالليل يفتح باب الشَّجَنِ كما هو معلوم عند العشاق والمرضى أيضا ، فيجتمع تحت وسادتهم الهم والحب والافتقاد والذكريات التي تُؤَرِّقُ هؤلاء التعساء . فحين يَلْبَسُ الناسُ بعضهَم بعضا في هَجْعَةِ الليل ، تَلْبَسُ الوحدةُ الشاعرَ العاشقَ فتراه يتقلب في ليل داجنٍ أو يحاول الفرار من فراشه الذي لا يستوعب شساعة حبه . وقد عبر الشعراء عن هذه المحنة بمختلف الطرق وإن كان المعنى واحدا . ويكفي أن نورد نموذجا واحدا مما قاله الشعراء في أَثَرِ الليل على النفس . فهذا الأسودُ بنُ يَعْفُر يقابل بين صورتين : صورة الخَلِيِّ الذي تحلل من مشاعر الحب ، وصورة العاشق ؛ قال[1] :

نَامَ الخَلِيُّ وَمَا أُحِسُّ رُقَادِي
وَالْهَمُّ مُحْتَضَرٌ لَدَيَّ وِسَادِي

لذلك قيل : «وَيْلٌ لِلشَّجِيِّ مِنَ الخَلِيِّ» .

وقد اقترن الليل بالعِشْقِ أو السُّقْمِ اقترانا كبيرا ، حتى أن الحديث في السهر لأسباب غير هذين العاملين يدفع الناس إلى إساءة الظن بالشعراء[2] .

من هنا لا يُعَدُّ الحديث عن الليل في القصيدة مفاجئا ، خصوصا إذا كان هذا الحديث مهيمنا ومتعددا بتعدد حركة الشاعر وحاجياته . فمنذ البداية

---

(١) طبقات الشعراء لابن سلام . ص ٧٣ .

(٢) من صور هذه الإساءة ما ساقه ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» . فقد ذكر «أن كسرى سمع الأعشى يقول :

أَرِقْتُ وَما هذَا السُّهَادُ المُؤَرِّقُ   وَما بِيَ مِنْ سُقْمٍ وما بِي مَعْشَقُ .

فقال كسرى : إن كان السهر من غير سقم ولا عشق فهذا لص» . ص ١٥٥ .

يضعنا المجنون في الإطار الزمني للحظة إنشاد القصيدة ، وهو الليل . قال في الأبيات : الثالث والرابع والخامس :

بِثَمْدِينَ لاَحَتْ نارُ لَيْلَى وَصُحْبَتِي
بِذات الغَضَى تُزْجِي الْمَطِيَّ النَّوَاجِيَا
فَقالَ بَصِيرُ الْقَوْمِ : أَلْمَحْتُ كَوْكَباً
بَدَا في سَوادِ اللَّيْلِ فَرْداً يَمَانِيَا
فَقُلْتُ لَهُ : بَلْ نَارُ لَيْلَى تَوَقَّدَتْ
بِعَلْيَا تَسَامَى ضَوْؤُهَا فَبَدَا لِيَا

فبينما تفقد كل الأشياء وَضَاءَتها وتختفي في سواد الليل يَلُوح نور ليلى الذي يأبى أن يخضع لهذا اللون الرهيب ، ليظل مُتَوَهِّجًا يُغالِب سلطة النسيان ؛ وهو نور لا قدرة لأحد على إدراكه أو الإحساس به غير الشاعر ، ومن هنا جاء تَوَهُّمُ الرفيق الذي ظن أن ما رآه كوكبا ، علما أنه الظهور الطبيعي في كل ليل . لكن المجنون وهو مدفوع بجذوة عشقه يُؤَوِّلُ كل شيء للدلالة على أن حب ليلى مَكِينٌ ، وبذلك أرغم الكوكب على الانسلاخ من هُوُيته لِيُشْحَنَ بمعنى آخر أراده الشاعر ؛ غير أن أواصر القربى بين النار والكوكب لا تُفْتَقَدُ نهائيا ، فكلاهما يشترك في الإضاءة ، إلا أن إضاءة النار مُحْرِقَة ، وإضاءة الكوكب مُمْتِعَة . وما أبعد قلب قيس عن المتعة وأقربه من الاحتراق !!

ولا يكاد يمر بيت واحد بعد الأبيات الثلاثة حتى يفصح الليل عن نفسه سلطانا يمارس قهره على الشاعر ، فيدفعه إلى البحث عن حوائجه . ولأن حوائج المجنون متعددة (لكنها متفرعة عن حاجة واحدة هي اللقاء بالمحبوبة) ، فإنه ينسى ما لأجله طَرَقَ أَحْيَازَ ليلى ؛ قال في البيت السابع :

فَيَا لَيْلَ كَمْ مِنْ حَاجَة لي مُهِمَّة
إِذَا جِئْتُكُمْ بِاللَّيْلِ لَمْ أَدْرِ مَاهِيَا

ولأن ليل العاشقين مُشْكِلٌ وطويل[١] ، وحسرتهم على افتقاد من يحبون مُضاعَفَة ، فإنهم يَتَلَهَّوْنَ بعد هذه الليالي بالخروج إلى الأَفْضِيَةِ الواسعة قصد التخفيف من آلامهم والتحدث مع المحبوبات بحديث يليق بمقامهن عندهم . وهو ما يستفاد من قول قيس في بيتيه الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين :

أَعُـدُّ اللَّـيَـالِي لَـيْلَـةً بَعْـدَ لَـيْلَـة
وَقَـدْ عِـشْتُ دَهْراً لاَ أَعُـدُّ اللَّـيَـالِـيَـا
وَأَخْـرُجُ مِـنْ بَـيْنِ الْبُـيُـوتِ لَـعَـلَّني
أُحَـدِّثُ عَنْكِ النَّفْـسَ بِاللَّيْلِ خَـالِيَـا

إن افتقاد العاشق النومَ وافتقادَه المحبوبةَ يجعل من الأماني بديلا لهذه المحنة وإن كان تَحَقُّقُها عزيزا أيضا . ومن الصور الفريدة التي يستنجد فيها الشاعر من الليل بالنوم قوله في البيت الخامس والخمسين :

وَإِنِّي لأَسْـتَـغْـشِـي وَمَـا بِيَ نَـعْـسَـةٌ
لَعَلَّ خَـيَـالاً مِـنْكِ يَلْقَـى خَـيَـالِيـا

ففي الخيال إذن يمكن للشاعر أن يستمتع بلقاء ليلى ما دام الأمر صعبا أو مستحيلا في الواقع ، هذا إذا أسعفه النوم . ولكن شرط العشاق يكون مُعْجِزاً دائما لأن تحققه يعني السعادة الكاملة ، وهو ما ليس في متناول الْمُحِبِّين وغيرهم . ولذلك ترى المجنون في البيت التاسع والأربعين يُلْقي بأمنيته قائلا :

إِذَا اكْـتَـحَلَتْ عَـيْنِي بِعَـيْنَيْكِ لَمْ تَزَلْ
بِـخَـيْـرٍ وَحُلَّـتْ غَـمْـرَةٌ عَـنْ فُـؤَادِيَا

فانكشاف الألم عن فؤاد المجنون مشروط بقربه من ليلى . ولما كان هذا

---

(١) من الأبيات الجميلة جدا التي عبرت عن علاقة الشاعر بالليل قول المتنبي :

لَيَالِيَ بَعْـدَ الظَّاعِـنِينَ شُكُولُ   طِوَالٌ وَلَيْـلُ العَاشِقِينَ طَوِيـلُ
يُبِنَّ لِيَ الْبَدْرَ الذي لاَ أُرِيـدُهُ   وَيُخْـفِـينَ بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيـلُ

الديوان . شرح البرقوقي . ص ١٥٧ .

المسعى مستحيل الإدراك فإن الشاعر لم يجد بُدا من الاستنجاد بليل آخر قد يكون رؤوفا بحاله ، ليل يخالف ليالي المِحن ، لا ذكرى فيه ولا شوق ، بحلوله ترقد النفس فلا يزعجها أحد من الذين يجترؤون على إزعاجها في الليل العادي . هي رقدة القبر إذن التي انتهى إليه في آخر قصيدته ، إذ قال :

خَلِيلَيَّ إِنْ ضَنُّوا بِلَيلى فَقَرِّبَا

لِيَ النَّعْشَ والأَكْفانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيا

وهكذا تكون خاتمة الرحلة مع النجوم والرياح التي بدأها الشاعر مع الليل مأساوية كباقي خواتم رِحْلاته مع مكونات أخرى ؛ ولكنها رحلة نهائية لا تُسَلِّمُه إلى عذاب جديد عكس ما تضيفه له رحلته مع النجوم والرياح التي تتحكم في حركته ، إذ تُسَيِّرُهُ حيث توجد ليلى . وفي هذا المعنى وردت أبياته : السادس والعشرون ، السابع والعشرون والتاسع والعشرون ؛ قال :

٢٦- فَمَا طَلَعَ النَّجْمُ الَّذي يُهْتَدَى بِه

وَلا الصُّبْحُ إلاَّ هَيَّجَا ذِكْرَهَا لِيَا

٢٧- وَلاَ سِرْتُ مَيْلاً مِنْ دِمَشْقَ وَلاَ بَدَا

سُهَيْلٌ لأَهْلِ الشَّامِ إلاَّ بَدَا لِيَا

٢٩- وَلاَ هَبَّتِ الرِّيحُ الْجُنُوبُ لأَرْضِهَا

مِنَ اللَّيْلِ إلاَّ بِتُّ لِلرِّيحِ جَانِيَا

ولا يخفي المجنون ما فعلت به أشواقه حتى أصبح عبدا طائعا لكل ما يأتي من ناحية ليلى ، بل إنه يعصى كل ما لا يوجه وجهه شطرها . وقد رأينا كيف حَوَّلَ قِبْلَةَ صلاته من النقيض إلى النقيض (يَمَّمْتُ ≠ ورائيا) فصارا عنده سِيَان . والمقياس لديه في تناقض الأمكنة أو انتظامها هو وجود ليلى فيها أو عدم وجودها .

وتأكيدا منه لهذه الطاعة أورد أبياتا أخرى تجاوز فيها قيس مخاطبَة الذات المُفْرَدَة إلى الجماعة ، حيث إن هذا الخضوع جعله يطلب من أصحابه أن يفعلوا مثلما يفعل إكراما للمحبوبة ؛ قال في الأبيات (٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠) :

٥٣- إِذَا سِرْتُ في الأَرْضِ الفَضَاءِ رَأَيْتُنِي
أُصَــانِعُ رَحْلِي أَنْ يَمِــيلَ حِــيَــالِيَــا
٥٤- يَمِــيناً إِذا كــانَتْ يَمِــيناً وَإِنْ تَكُنْ
شِــمَــالاً يُنَازِعُنِي الْهَـوى عَنْ شِـمَـالِيَـا
٥٦- هِيَ السِّـحْـرُ إلاَّ أَنَّ لِلسِّـحْـرِ رُقْـيَـةً
وَإِنِّي لاَ أُلْفِي لَهـــا الدَّهْرَ راقِـــيَــــا
٥٧- إِذَا نَحْـنُ أَدْلَجْنَا وَأَنْت أَمَـــــامَنَا
كَــــــفَـــــا لَمطَايَانَا بِـذِكْـــــرَاكِ هَادِيَا
٥٩- أَلاَ أَيُّهَـا الرَّكْـبُ الْيَـمَـانُونَ عَـرِّجُـوا
عَلَيْنَا فَــقَـــدْ أَمْــسَى هَوانَا يَمَــانِيَــا
٦٠- أُسَـائِلُكُمْ هَلْ سَـالَ نُعْـمَـانُ بَعْـدَنا
وَحُبَّ إِلَـيْنَا بَطْنُ نُعْــــمَــــــانَ وَاديا

لقد أحس قيس أنه لم يعد يملك من أمر نفسه شيئا ؛ ولأنه يعرف السبب فلا يحتاج إلى مبررات . غير أن الذين لا يُقَدِّرون حجم الحب الذي يُكِنُّه لليلى كانوا في حاجة إلى سماع هذه المبررات ، لا سيما أن ما يأتي به قيس من سلوكات تبدو نشازا وسط مجتمع ليس مُؤَهَّلا بكامله لِتَفَهُّم الأسباب الكامنة خلف ما يقوم به . فحين يؤكد المجنون أنه غَيَّرَ موضع القِبْلَة اسْتسلاما لما يمارسه الحب عليه من ضغوط ، فإنه يكون هنا قد خرق قاعدة وخَلخَل مُسَلَّمَةً غير قابلة للمناقشة . ولا بد وأن يثير ذلك ردود أفعال فيها من اللوم والعتاب والزجر أكثر ما فيها من التفهم .

إن قيسا في البيت الثالث من هذه المقطوعة يدافع عن نفسه ، فهو واقع تحت جاذبية السحر الذي لا تَفُكُّ الرُّقْيَةُ طَلاسِيمَه ، حتى أن تأثير هذا السحر امتد إلى المطايا التي تسير على هَدْيِ ذكر اسم ليلى ، وإن كان المقصود هنا هو قيس نظرا لعلاقة المُجاوَرَة الدائمة بين الشاعر ومَطاياه ، وهي علاقة مجازية تجعل انتقال المعنى من الجارِ إلى الجارِ سَلِساً .

ولأن الوضع على هذا القدر من التعقيد ، فقد استعصى أمر مُداواة المجنون من العِلَلَ التي تسكن دواخله رغم خضوعه للعلاج بصورة دائمة وبكل الوسائل ؛ فقد جرَّب الأطباءُ المُمْكِنَ والمستحيل لتخليص قيس من هذه المحنة ، لكن الفشل كان يتربَّص بهم عند كل محاولة . وهو ما دفع بقيس إلى الاستنجاد بأطباء الجن ، ربما وجد عندهم ما يُشْفِي ، وإن لم يكن له الاستعداد النفسي الكافي للتجاوب مع العلاج ؛ قال[1] :

أَلاَ يا طَبيبَ الجِنِّ وَيْحَكَ دَاوني
فَإِنَّ طبيبَ الإِنْسِ أَعْيَاهُ دَائِيَا
أَتَيْتُ طبيبَ الإِنْسِ شَيْخاً مُداويا
بِمَكَّةَ يُعْطي في الدَّواءِ الأَمانِيَا
فَقُلْتُ لَهُ : يا عَمُّ حُكْمُكَ فاحْتَكِمْ
إِذا ما كَشَفْتَ اليَوْمَ يا عَمُّ مَا بِيَا
فَخَاضَ شَراباً باردا في زُجاجَةٍ
وَطَرَّحَ فيه سَلْوَةً وَسَقانِيا
فَقُلْتُ وَمَرْضى النَّاسِ يَسْعَوْنَ حَوْلَه :
أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مِنْكَ مُداوِيا
فَقالَ : شِفاءُ الحُبِّ أَنْ تُلْصِقَ الحَشا
بِأَحْشاءِ مَنْ تَهْوى إِذا كُنْتَ خالِيا

إن الخُلوصَ إلى هذه النتيجة من عملية المداواة بقدر ما تُجَسِّد فشل الأطباء ، بقدر ما تُبْرِزُ عدم استعداد المجنون للشفاء ، وذلك واضح من خلال نبرة الاستخفاف والسخرية التي يتحدث بها عن الأطباء . وغير خاف أن ما ينصح به هؤلاء المجنونَ هو نفسه ما يسعى إليه ، وعدم تحقيقه هو ما صَيَّرَهُ إلى الحالة المَيْؤُوس من شفائها . وقد أدرك الشاعر هذه الحقيقة المُرَّة ، وهو ما يفسر هيمنة

(١) الديوان . ص ٢٣٧ .

حديثه عن الموت كنتيجة طبيعية لهذه الرحلة المأساوية التي قادته إلى ربط علاقات متعددة مع مكونات طبيعية . فليس غريبا إذن أن يُقَدِّم المجنون بديلا لهذه المحنة مع حبه ومع الأطباء ؛ وهو ما نختم به حديثنا عن تناغم عناصر الكون في القصيدة ؛ قال(١) :

طَبِيبَان لَوْ دَاوَيْتُمَانِي أُجِرْتُمَا
فَمَا لَكُمَا تَستَغْنِيَانِي عَنِ الأَجْرِ
فَقَالاَ بِحُزْن : مَالَكَ الْيَوْمَ حِيلَةٌ
فَمُتْ كَمَداً أَوْ عَزِّ نَفْسَكَ بِالصَّبْرِ
وَقَالُوا دَوَاءُ الْحُبِّ غَال وَدَاؤُهُ
رَخِيصٌ وَلاَ يُنْبِيكَ شَيْءٌ كَمَنْ يَدْرِي
فَمَا بَرِحَا حَتَّى كَتَبْتُ وَصِيَّتِي
وَنَشَرْتُ أَكْفَانِي وَقُلْتُ احْفِرُوا قَبْرِي

٢-٣- تركيب

لا يُشْكِلُ على الناظر في الغزل العذري إدراك ما للذات من سلطان في تشكيل الخطاب الشعري ، فهي المُنْتِجُ وهي المتلقي في كثير من الأحيان ، صوتها مُوجِّهُ لباقي الأصوات ، وتَحَكُّمُها في وصف العلاقات وسرد الحكايات تَحَكُّمٌ مطلق ، تُخفي ما تخفي من الوقائع وتُبرز ما تبرز .

غير أن هيمنة هذه الذات بالصورة التي نصف لا يعني ، بالضرورة ، أنها حرة ومنسجمة ؛ فهي خاضعة لمشيئة الهوى تتجاذبها شراكُه كما تتجاذب شِراك المَصْيَدَة الحمامةَ الواقعة تحت رحمتها . وهو ما أبدع المجنون في رسمه من خلال هذه المقطوعة ؛ قال(٢) :

(١) الديوان . ص ١٢٧ .

(٢) الديوان . ص ٧٣ – ٧٤ .

كَـــأنَّ الْقلبَ لَيْلَةَ قـــيلَ يُغْـــدَى
بِـلـيـلَـى الْـعَــامِــرِيَّـــة أَوْ يُـــراحُ
قَـطَـاةٌ غَـرَّهَـا شَّــرَكٌ فَـبَـاتَـتْ
تُـــجـاذِبُهُ وَقْـــدْ عَــلِقَ الجْـــناحُ
لَهـا فَـرْخـانِ قَـدْ تُركـا بِقَـفْـرَة
وَعُــشُّــهُـمـا تُصَـفِّـقُـهُ الرِّيَـاحُ
إِذا سَـمِـعـا هُـبُـوبَ الرِّيَاح هَـبَّا
وَقـالاَ أُمُّـنـا تَـأْتِي الـرَّوَاحُ
فَـلاَ بِاللَّـيْـلِ نالَتْ مـا تُرَجَّـى
وَلا في الصُّـبْح كـانَ لَـهـا بَـرَاحُ
رُعـاةُ اللَّيْلِ كُـونوا كَـيْفَ شـئْـتُمْ
فَـقَـدْ أَوْدَى بِـي الحُبُّ الْـمُـتـاحُ

فهذه الذات المتحكمة في الخطاب موزَّعة بين مشاعر المقاومة والاستسلام ، دائمة البحث عما يُخْرِجها من وضع الانشطار الذي تُدْفَع إليه جراء ضعفها أمام مشاعر الحب الجارف . ولذلك تبقى حاجة الشاعر إلى عناصر أخرى خارج الذات حاجة مُلِحَّة ، فهو يسعى إلى ربط علاقات معها علها تمنحه نوعا من الحصانة من الغزو الذي يتهدده كل مرة بسهام الحب النافذة وغير الرحيمة .

ولأن الشاعر العاشق غالبا ما يرفض الآخر إذا كان لائما أو زاجرا ، ويهيم على وجهه في الصحراء ، فإن فرصته في إيجاد صُحْبَة مُساندة ومُتفهمة تَقِلُّ أو تنعدم ، وهو ما يدفعه إلى البحث عن بدائل أخرى تُعَوِّض هذا الاقصاء ؛ ولن تكون هذه البدائل إلا عناصر الكون غير العاقلة ، فالحب والعقل والعاقل متصادمون دائما في زمن أدار ظهره للمحبين والعاقلين . لذلك تقوم الصحراء والحمائم والظِّباء والليل والبُروق والرياح والوديان . . . مقام المنزل والأهل

والأصحاب والحبيبة الذين يعودون مُجَرَّدَ ذكرى تُصِرُّ على ألاَّ تُطْرَحُ من ذاكرة الشاعر مع ما طرحه من الماضي ، فنراه شاكيا حنينه إلى الأيام الخوالي ، مالاًّ حاضره ، مُتَوَجِّسا من المستقبل .

وعلى عكس ما يلاقيه من قسوة البشر التي تُطَوِّحُ به بعيدا ، فإن أَذْرُعَ الكون تَتَلَقَّفُهُ بِحَنِينِيَّة وتُسْكِنُه حُضْنَها إذْ طَرَدَهُ الأهل أو طرد نفسه ، فترى عناصر هذا الكون متكاثفة مُلْتَفَّة حوله تُصْغي إلى ما يهمس به وتستجيب لندائه كلما دعاها ، بل إنها تحزن وتبكي وتبتسم وترثي وتُحاوِر . . .

وقد أبدع المجنون في تصوير هذه العلاقة غاية الإبداع حين حَوَّلَ حركة كل العناصر الطبيعية لخدمة حبه الشديد لليلى ، فكانت دليلا قاطعا على ثبات هذا الحب المتجذر ؛ قال(١) :

أَيَا لَيْلَ! زَنْدُ الْبَيْنِ يَقْدَحُ فِي صَدْرِي
وَنَارُ الأَسَى تَرْمِي فُؤَادِي بِالْجَمْرِ
أَبَى حَدَثَانُ الدَّهْرِ إِلاَّ تَشَتُّتاً
وَأَيُّ هَوًى يَبْقَى عَلَى حَدَثِ الدَّهْرِ!
تَعَزَّ فَإِنَّ الدَّهْرَ يَجْرَحُ فِي الصَّفَا
وَيَقْدَحُ بِالْعَصْرَيْنِ فِي الْجَبَلِ الْوَعْرِ
وَإِنِّي إِذَا مَا أَعْوَزَ الدَّمْعُ أَهْلَهُ
فَزِعْتُ إِلَى دَلْحَاءَ دَائِمَةِ الْعِطْرِ
فَوَ اللَّهِ مَا أَنْسَاكِ مَا هَبَّت الصَّبَا
وَمَا نَاحَتِ الأَطْيَارُ فِي وَضَحِ الْفَجْرِ
وَمَا نَطَقَتْ بِاللَّيْلِ سَارِيَةُ الْقَطَا
ومَا صَدَحَتْ فِي الصُّبْحِ غَادِيَةُ الكُدْرِ

---

(١) الديوان . ص ١١٦-١١٧ .

وَمَـا لاَحَ نَجْمٌ فِي السَّـمَـاء ومَـا بَكَتْ
مُطَوَّقَـةٌ شَـجْـواً عَلَى فَنَنِ السِّـدْرِ
ومَـا طَلَعَتْ شَـمْسٌ لَدَى كُلِّ شَـارق
وَمَـا هَطَلَتْ عَـيْنٌ عَلَى وَضَحِ النَّحْـرِ
وَمَـا اغْطَوْطَشَ الْغِـرْبيبُ وَاسْـوَدَّ لَوْنُهُ
وَمَـا مَـرَّ طُولُ الدَّهْرِ ذِكْـرُكِ فِي صَـدْرِي
وَمَـا حَـمَلَتْ أُنْثَى وَمَـا خَبَّ ذِعْلِبٌ
وَمَـا طَفَحَ الآذِيُّ فِي لُجُجِ الْبَـحْـرِ
وَمَـا زَحَـفَتْ تَحْتَ الرِّمَـالِ بِرُكْـبِـهَـا
قِـلاَصٌ تَؤُمُّ البَـيْتَ فِي الْبَلَدِ الْقَـفْـرِ
فَـلاَ تَحْـسَـبِي بِاللَّيْلِ أَنِّي نَسِـيتُكُمْ
وَأَنْ لَسْتِ مِنِّي حَـيْثُ كُنْتُ عَلَى ذِكْـرِ

غير أن التفاف عناصر الكون واحتضانها لقيس بحميمية لا توصف لم يكن باستطاعته إقناع الشاعر بإلغاء الواقع إلغاء كاملا ، وهو ما يبرر انزعاجه الدائم وتَهَلْهُلَ ذاته وتَوَزُّعَها بين استحضار أحداث الواقع المؤلمة والسعي إلى نسيانها ، فتظل دائمة البحث عن الاستقرار ، ساعية إلى توضيب شؤون ما يحيط بها والعمل على تنظيمه ، متناسية أن الخَلَلَ ربما كان فيها . فهذا الخيط الذي ينتدب نفسه لانتظام العِقْدِ قد لا يكون متماسكا بالقدر الذي يُؤَهِّلُه لخلق هذا الانتظام والحفاظ عليه . فالنظام قانون ، والقانون ضد الحرية ، والعشق لا حدود له ؛ وهنا يكمن التعارض الدائم بين الذات العاشقة وكل ما يحيط بها ، بل ربما امتد هذا التعارض حتى إلى من تعشق هذه الذات .

وتمنحنا قصيدة «المُؤْنِسَة» مسوغات قوية لتبرير هذه الخلاصات . فصوت الذات مُجَلْجِلٌ يخنق كل الأصوات الأخرى ؛ وإذا ما شِيءَ لها أن تفصح عن بعض أسرارها فلا تفعل إلا باستحياء ، وبالقدر الذي لا يُخْمِدُ صوت الشاعر .

فأين صوت ليلى من هذا الحديث الطويل عن المشاعر وهي الباعث القوي عليها[1]؟

كما أن تعاطف مكونات الكون لم يَحُلْ دون النهايات المُؤْلِمَة التي تُتَوِّجُ علاقات الشاعر ؛ فقد حكم هذا الأخير على بعضها بالتعاسة (الحمامة نموذجا حين وضعها موضع الباكي) ، وعلى البعض الآخر بأنه مُمِلٌّ ومُؤْذٍ (المكان في ارتباطه بالوُشاة) ، وهكذا . . . حتى أكد في أذهان القارئ أن هذه العناصر لم تكن مَلْجَأً مُريحا رغم الأَرْيَحِيَّة التي استقبلته بها ، وأن بعضها سَلَّمَه لبعض في دورة يكتنفها الألم والضياع ، ويحيط بها الموت من كل جانب ، فتكون النتيجة لهذا التقلب المستمر هي الموت المُريح الذي عُدَّ ، في حسابات الشاعر ، أَهْوَنَ بكثير من التلاشي الذي يتغلغل عميقا إلى ذاته مع كل علاقة جديدة يربطها بعنصر من عناصر الكون . أما علاقته بليلى فإنها بَلْوَى لا يد له فيها . وحده القضاء والقدر حكم بها!! فوقع الشاعر بين الرجاء واليأس ، بين واقع التناقض وحلم الانسجام ، مما انعكس على بناء القصيدة ومكونات الخطاب .

٣- الذات وبناء المعنى

سبق أن أكدنا في بداية هذا الفصل على أن المعنى سابق عن الدلالة ، وأنه الباعث القوي على صياغة الخطاب صياغة تتلاءم مع طبيعة هذا المعنى قصد إخراجه إلى المتلقي ؛ وقد تُعين هذه الصياغة المتكلمَ على أداء معناه أو تَقْصُر عن ذلك .

---

(١) تعد صورة المحبوبة في أشعار شعراء الغزل مقياسا حاسما للتمييز في مظاهر الخلاف بين الغزل العذري والحضري . ففي الوقت الذي تهيمن فيه ذات الشاعر العذري وتسطو على كل شعره حتى أن صوت المحبوبة ينعدم أو يكاد . فإن هذه المحبوبة في الغزل الحضري تأخذ حظها من التعبير عن مشاعرها كاملا يكافئ حظ الشاعر وربما فاقه في بعض القصائد . وهي ظاهرة عامة يشترك فيها الغزل الجاهلي والأموي .

إن رصف الكلمات في جُمَل وفقرات دون أن يستقيم لها معنى لا فائدة منه ؛ فالفعل «اللغوي ليس فعلا مجَّانيا ، وإنما هو فعل تتعلق به غايات ويرمي صاحبه به إلى تحقيق مقاصد وقضاء حاجات»(١) .

وقد جر الحديث في المعنى الناسَ إلى الحديث في طُرُقِ صياغته ، فامتد اهتمامهم إلى الأساليب والصورة وعلاقة الألفاظ بالمعاني ، وما إلى ذلك من القضايا التي أُلِّفَتْ حولها كتب قيمة جدا في القديم ، ولا يزال المعاصرون يكتبون فيها توسيعا واختزالا(٢) . فالمعنى هو دائرة التقاء المَنَاطِقَةِ والنُّحاةِ والبلاغيِّين والمبدعين ورجال الدين والنقاد والقراء . . . كلٌّ يتحدث عنه حسب المرجعية والبواعث والأهداف التي تُحَرِّكُه .

ومهما اختلفت المعاني من حيث أغْراضُها وأشكالُ بنائها ، فإنها لا تُنْتَجُ خارج اللغة وإنما داخلها ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالمعنى الشعري الذي لا يكفي فيه «الإحساس أو التجربة أو الانفعال ، بل هو الصياغة اللغوية النهائية التي تُرَوِّضُ الانفعال للمعنى والمعنى للإيقاع ، فينتُجُ عن هذه العملية معنى ، هو المعنى الشعري»(٣) .

ولما كان المعنى بهذه الأهمية ، فإنه مُحتاجٌ إلى صياغة لغوية رفيعة دائما ، وهذه أيضا تحتاج من الشاعر أن يكون ضليعا بمسالك اللغة ، فقيها في علومها . حتى أن جان كُوهْنْ Jean Cohen أعطى الأولوية للصياغة على حساب الأفكار حين أكد أن الشاعر «بقوله لا بتفكيره وإحساسه . إنه خالق كلماتٍ وليس خالق أفكار ؛ وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»(٤) . ومعنى هذا أن

---

(١) مسألة الابلاغية في الشعر الحديث . حمادي صمود . علامات في النقد . مج ١٢/ ج ٤٥/ ص٩ .

(٢) يمكن توسيع الاطلاع في هذا الباب بمراجعة الكثير من الكتب نذكر منها : نظرية المعنى في النقد العربي . لمصطفى ناصف ، ومفهوم المعنى بين الأدب والبلاغة لأحمد بركات . . .

(٣) مسألة الإيقاع في الشعر الحديث لمحمد العمري . ضمن فكر ونقد . ع ١٨/ ص ٧٤ .

(٤) بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . ص ٤٠ .

الألفاظ ينبغي أن تُكافئَ المعاني حتى لا يؤدي قُصور إحداها إلى اختلالٍ في الكلام(١) .

إن الحديث عن علاقة الصياغة بالمعنى ، يقودنا إلى الحديث عن إشكالية النص والمنهج ؛ فالنص يختزل الكثير من المعاني المبنية بأشكال مختلفة ، والمنهج يقوم على جهاز مفاهيمي مسنود بنظرية صلبة غالبا ما تسعى إلى امتلاك الفهم «الصحيح والنهائي» للنص وإن عن طريق الإدِّعاء ؛ فتقود هذه العلاقة إلى الكثير من التعسف في حق النص الذي يمتاز بمرونة شديدة سرعان ما تغتالها صلابة المنهج عندما لا يتفهم طبيعة النص . وكثيرة هي الأصوات التي نادت بتحرير النص من تَسَلُّطِ المنهج ، داعية إلى كَبْحِ جِماحه حتى لا يُكْرِهَ النصَّ على الكذب أحيانا ليشهد له بالدقة والتميز ، وحتى لا يخنقه إلى درجة الاغتيال كي لا يفضح عجزه عن فهمه والتجاوب معه .

وقد تنبه القدماء إلى هذا الإشكال ، فكان أكثرهم ينتهي إلى أن الأمر يتعلق في النهاية بالذوق(٢) ؛ كما تنبه إلى ذلك بعض الباحثين المعاصرين فعملوا على إعادة صياغة علاقة النص بالقارئ بعيدا عن صرامة المنهج . فقد أحسوا ، من كثرة الاستئناس بالنصوص ، أن صوتها يُخْنَقُ حين يلتزم بعض الدارسين التزاما كليا بمقتضيات المنهج دون تهذيب يراعي مرونتها ؛ فاتجه اجتهادهم نحو إنصاف النص والتخفيف من غُلْواء المنهج دون إلغاء دوره التنظيمي .

لقد انتهى الأمر في نهاية المطاف إلى تَبَنِّي مفهوم «المُهَيْمِنَة البلاغية» التي هي مجموعة من القيم الفنية المميِّزة لنص من النصوص أو لشعر ما في عصر

---

(١) عبر عن هذه النظرة التوفيقية لعلاقة اللفظ بالمعنى قدامة بن جعفر في كتاب نقد الشعر . ص ١٥٠ . وابن رشيق في العمدة . ج١/ص ١٢٤ .

(٢) أفرد عبد القاهر الجرجاني خاتمة في «دلائل الإعجاز» يُعلي فيها من شأن الذوق باسم «بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والإحساس الروحاني» . تحقيق رشيد رضا . ص ٣٤٧ وما بعدها .

من العصور ، ولها مؤشرات تتصل بمكونات بلاغية محددة تبدو موجِّهَة للنص من حيث بناء المعنى الشعري ، كما رأينا سابقا .

والواقع أن التوجه إلى استثمار هذا المفهوم هو اقتراح منهجي مَرِنٌ وبديل للمنهج بمفهومه التقليدي الأكثر صرامة ، إنه عُدول عن «الضبط والدقة» ، اللذيْن تدَّعيهما مناهج النقاد ، إلى المرونة الملائمة للظاهرة الأدبية عموما (إبداعا ونقدا) . وهو في الوقت نفسه انتصار للنص الذي يُمْنَحُ ، بهذا الاختيار المنهجي ، حرية اقتراح مداخل تحليله .

٣-١- حركة الذات: الالتفات

وقف البلاغيون وقْفات طويلة عند هذا الأسلوب البلاغي تعريفا وتمييزا في أشكاله وتحديدا لوظائفه البلاغية داخل النصوص ؛ فقد عَدَّهُ ابن الأَثير أسلوبا ذا وظيفة جمالية لا يَتَيَسَّر توظيفه إلا لحاذق فقيه في علوم اللغة والبلاغة ؛ فهو عنده أَشْكَلُ ضروب علم البيان وأَدَقُّها فَهمًا وأغْمَضُها طريقا ، ولذلك فهو لا يوجد في أي كلام[1] . بل إن الالتفات يجمع إلى هذه الوظيفة وظيفة دلالية من خلال ضبط حركة النفس داخل النصوص . قال حازم القَرْطَاجَنِّي : «إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حُزونَة الخُشونَة ، أو إلى تصويبها إلى سُهولة الرِّقة ، أو سلوكها مذهبا وسطا بين ما لاَنَ وما خَشُنَ»[2] .

والالتفات عند كل البلاغيين القدماء لا يعدو أن يكون هو حركة الانتقال من معنى إلى آخر ؛ ولهذا الانتقال تجليات تدل عليه وتحدد مواضعه ، أبرزها التحول في صيغة الضمائر ، حتى وإن كان الأمر لا يتجاوز ذاتا واحدة تعبر عن نفسها بتقنيات مختلفة ، فتعمد إلى تجريد ذوات أخرى وتُنْزِلُها منزلة المُخاطَب

(١) المثل السائر . ج ٢/ ص ١٨٠ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص٣٥٤ .

أو الغائب أو الآمر أو المأمور . . . ؛ والهدف من هذا التنويع في أسلوب الكلام هو إبعاد النص عن رتابة الأسلوب الواحد . وفي ذلك قال حازم القرطاجني : «وهم يسأمون الاستمرار على ضمير المتكلم أو ضمير المخاطَب ، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة . وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتراه يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه ، وتارة يجعله كافا أو تاء ، فيجعل نفسه مُخاطَبا ، وتراه يجعله هاء فَيُقيمُ نفسه مقام الغائب ؛ فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يُسْتَطاب ، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض»(١) . وهو ما كان قد أكده ابن المُعْتَزِّ حين قال عن الالتفات : «هو انصراف المتكلم عن المخاطَبة إلى الإخبار ، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ؛ ومن الالتفات عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»(٢) .

وقد عَدَّهُ قُدامَة بنُ جَعْفَر نعتا من نعوت المعاني ، مُضيفا أسبابا أخرى لالتجاء العرب إلى الالتفات ؛ قال : «ومن نعوت المعاني الالتفات ، وبعض الناس يسميه الاستدراك ، وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى ، فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأنَّ رادّاً يرد عليه قوله أو سائلا يسأله عن سببه ، فيعود راجعا على ما قَدَّمَه ، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه»(٣) .

وهو القول نفسه الذي ردده ، بالحرف ، أبو هلال العسكري في حديثه عن الضرب الثاني من ضروب الالتفات ؛ قال : «الالتفات على ضربين ؛ فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى ، فإذا ظننت أنه يريد أن يُجاوِزه يلتفت إليه فَيَذْكُرُهُ بغير ما تقدم ذكره به (. . .) ، والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أنَّ رادا يرد قوله أو سائلا يسأله عن سببه ، فيعود راجعا إلى

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص ٣٤٨ .

(٢) كتاب البديع . ص ٥٨ .

(٣) نقد الشعر . ١٤٦ – ١٤٧ .

ما قدمه ، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه ، أو يُزيل الشك عنه»[١] .

وبينما اختزل هؤلاء القول في ضروب وأسباب الالتفات تحدث حازم عن هذه الضروب بتفصيل كبير ، تماما كما تحدث عن الأسباب في النص السابق ، ليعود بهذه الأشكال إلى ثلاثة أنحاء هي :

«أ . مقابلة معنى بيت أو شطر بيت غزلي بمعنى بيت أو شطر بيت حماسي .

ب . والنحو الثاني على جهة الالتفات ؛ وذلك أن يكون مثلا يتغزل ويصف نفسه بالإفراط في الرِّقة والصَّبابة ، فيتوقع أن يظن ظنا أن ذلك لضعف نفسه منه ، فيلتفت إلى ما يَدْرَأُ عنه ذلك الظن ويشير إلى ما يدل على ذلك بلفظ مُختصَر يُلْحقُهُ في تضاعيف كلامه أو عَقبَه . وذلك مثل قول الشريف :

مَــالُوا عَلَى شِــعْبِ الرِّحَــالِ وَأَسْـــنَدُوا
أَيْدِي الطُّعَّـــانِ إِلَى قُلُوبٍ تَخْـــفِقُ

فأشار إلى الشجاعة أثناء الوصف بالرقة بِأَوْجَزِ لفظ ، وهو قول : «أيْدي الطُّعَّان»

ج- والنحو الثالث ، أن يتحول الشاعر عَمَّا له فيه رِقَّة إلى ما له فيه خُشونة ، وينصرف عن أحد الغرضين إلى الآخر بالجملة ، فَيُصَيِّرَهُ غرضَ كلامه .

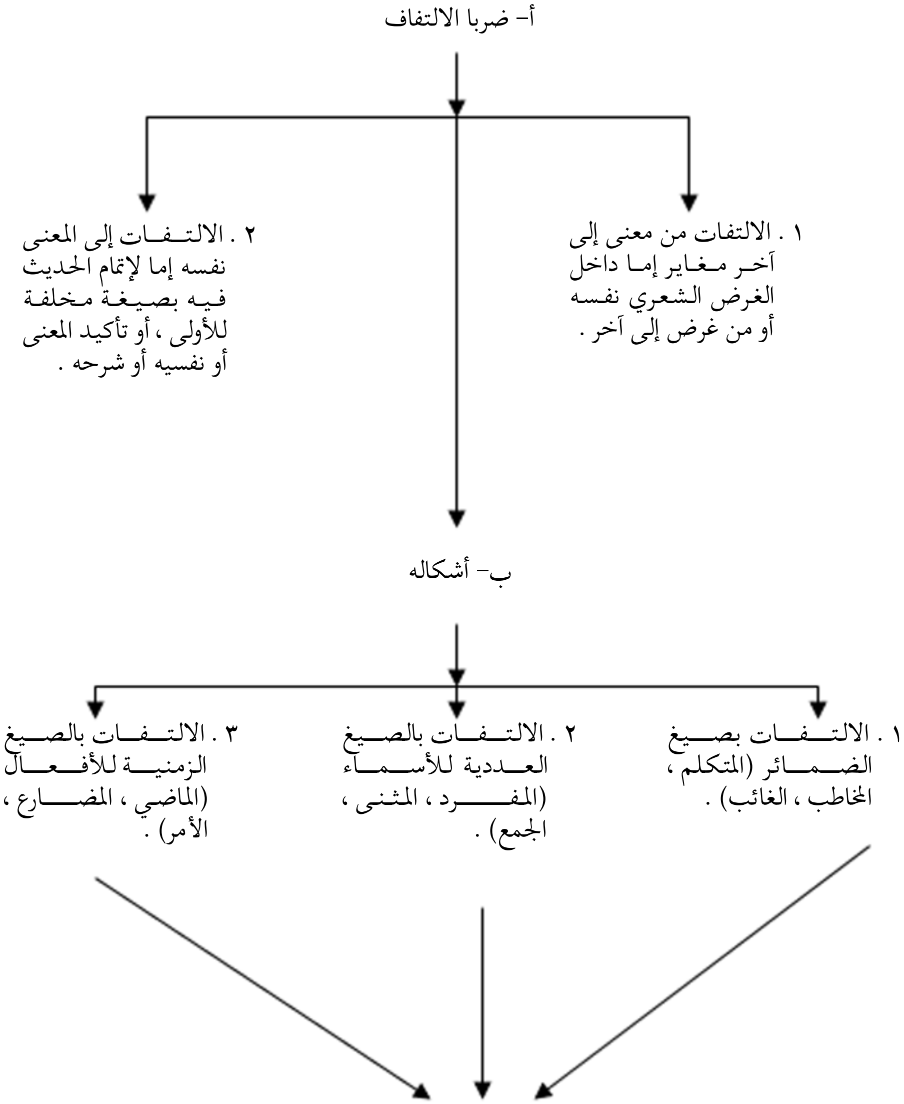
فبهذه القوانين يُعْتَبَرُ أسلوب الكلام ؛ فإنَّ كل كلام شعري لا ينفك عن أحد هذه الأنحاء ؛ فمن يتأملها يجدها كما ذكرت إن شاء الله»[٢] .

إن الوقوف على مختلف الآراء التي وردت عن البلاغيين القدماء بخصوص الالتفات وما يحيط به ، والتي تناقلها الناس إلى الآن اختزالا وتوسيعا ، يُسعف كثيرا في صياغة ترسيمة مركزة وواضحة وجامعة لكل الآراء دون إقصاء ، وهي عملية ستسهل علينا ، بدون شك ، مراقبة اشتغال الالتفات وطرائق توظيفه في قصيدة «المؤنسة» التي دعا تحليلها إلى اقتراح ما يلائم مكوناتها .

---

(١) الصناعتين . ص ٤٣٨ - ٤٣٩ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص ٣٥٥ - ٣٥٦ .



*** هذه الأشكال تدل على الضربين معاً**

قبل رصد تجليات الالتفات داخل «المؤنسة» لا بد من الإشارة إلى أننا نتحدث عن حركة ذَواتٍ تخضع لجاذبية الذات الشاعرة التي تُنَسِّقُ بين هذه الذوات بقوة ، وتتحكم في مسارات الخطاب بحسب مقامها في كل علاقة ؛ فاختلاف المعاني أو انتقالها من مستوى إلى آخر إنما يتم داخل غرض واحد هو الغزل العذري الذي تمثله القصيدة ، وليس من غرض إلى آخر . كما أن الوقوف عند كل التجليات سيستغرق حديثا طويلا يحتاج إلى بحث مستقل نظرا لغزارة ظاهرة الالتفات في القصيدة ؛ فكل الأبيات تقريبا تُضْمِرُ شكلا أو شكلين من أشكاله الثلاثة ، وأحيانا من شطر إلى شطر . ولذلك فإننا سنكتفي برصد الالتفات في مَحَطَّات كبرى تبعا لتغير المعنى أو انتقاله من مستوى إلى آخر ؛ أي أن حديثنا عن التفات الذات هو حديث عن منعطفات معنوية داخل النص تتآلف (اختزالا وتوسيعا) ، وتتخالف (اعتراضا ونفيا) .

ويعد المطلع مؤشرا قويا على احتفال القصيدة بهذه الظاهرة الأسلوبية احتفالا كاملا ؛ ففيه التفات مزدوج ، يرتبط الأول بالصيغة الزمنية لفعليْ «تذكرت» و«نخشى» . فذات الشاعر تنطلق من الحاضر حيث التَّذَكُّرُ ، وتلتفت إلى الماضي حيث عدم الخشية ، فالسياق يحكم بأن الحديث كان في الماضي رغم زمن فعله المضارع (نخشى) ، لأن الحاضر لدى الشاعر يكتنفه الخوف والحيرة والألم ، ولا مجال للأمن والطمأنينة . بينما يرتبط الشكل الثاني من شكليْ الالتفات في هذا البيت بالصيغ العددية للأسماء ؛ ففي الشطر الأول تحدث الشاعر عن الذكرى كفعل منفرد مارسه لوحده ، ثم التفت إلى ليلى فَأَشْرَكَها في لحظة الأمن ؛ وهو بذلك يُقْرِنُ ذاته المنفردة المتذكرة في الشطر الأول بذات ليلى في الشطر الثاني ، حيث وحدةُ المصير تجمع الذاتيين .

وهو المعنى الذي سيوسع فيه ، في البيت الثاني ، من خلال توسيعه لفعل الذكرى . بينما سَيُحْدِثُ البيت الثالث نوعا من القطيعة مع فعل التذكر لينتقل الشاعر إلى معنى آخر سيصوغه في شكل حوار امتد عبر الأبيات : (٣ ، ٤ ، ٥) ، وداخلها هناك أشكال كثيرة من الالتفات ؛ فحديث الشاعر عن المطايا في

الشطر الثاني من البيت الثالث لم يجد له امتدادا في البيت الرابع الذي ربط شطره الأول بالشطر الأول من البيت الثالث من خلال استحضار النار والكوكب ، ليجعل ذلك سببا لإقامة حوار مع صاحبه ؛ وبينما تحدث في الشطر الثاني من البيت الرابع عن الليل ، فإنه قطع هذا الحديث رغم أنه أَثِيرٌ عند العشاق ، ليتفت في البيت الخامس إلى معنى الشطر الأول من البيت الرابع قصد إتمام الحوار ، إذ لم يعد إلى المطايا والليل إلا في البيتين السادس والسابع دون أن يمتد الحديث فيهما إلى باقي الأبيات .

وكما اعْتُبِرَ البيت الثالث مُؤشرا على انتقال الشاعر من معنى إلى آخر ، فكذلك كان البيت الثامن الذي يمكن عده حاجزا بين البيت السابع والثامن بطريقة مختلفة انتقل فيها بين كل الصيغ العددية ؛ فمن الحديث عن الذات المُفْرَدة في الشطر الأول من البيت السابع إلى الجمع في شطره الثاني ، إلى المثنى في الشطر الأول من البيت الثامن ، فالعودة إلى المفرد في شطره الثاني ؛ وهو واضح جدا في هذا الانتقال ؛ قال :

فَيَا لَيْلَ كَمْ مِنْ حَاجَةٍ لِي مُهِمَّةٍ
إِذَا جِئْتُكُمْ بِاللَّيْلِ لَمْ أَدْرِ مَاهِيَا
خَلِيلَيَّ إِنْ لاَ تَبْكِيَانِي أَلْتَمِسْ
خَلِيلاً إِذَا أَنْزَفْتُ دَمْعِي بَكَى لِيَا

وبشكل مفاجئ انتقل قيس إلى الحديث عن الفُرْقَة في البيت العاشر ، دون أن يُفَصِّلَ فيما أحدثته في نفسه كما هو معتاد عندما يتحدث الناس عن ابتعاد الحبيبات والأصدقاء والأهل ، وإنما غَلَبَتْه الأماني فحوَّلَ خطابه من وصف الحزن إلى الجهر بأمانيه في شكل حكمة ؛ قال :

وَقَدْ يَجْمَعُ اللَّهُ الشَّتِيتَيْنِ بَعْدَمَا
يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لاَ تَلاَقِيَا

وكعادته فإن الشاعر لم يُوسِّع في الحديث ، وإنما باغَتَنا بمعنى آخر تحدث فيه عن الأعداء و اللائمين ، وكأن أحدهم زجره أو سأله فالتفت إليه في البيت

الحادي عشر ليُجيبه ، وواضح أن قيسا ينفي وقوع حدث الشفاء من الحب ؛ قال :

لَحَى اللَّهُ أَقْوَامًا يَقُولُونَ إِنَّنَا
وَجَدْنَا طَوَالَ الدَّهْرِ لِلْحُبِّ شَافِيَا

وقد تدرج في الأبيات (٩ ، ١٠ ، ١١) بين كل الصيغ العددية أيضا ؛ ففي البيت التاسع تحدث عن ذاته المتحركة نحو الأبْقاع والْمُتَرَنِّمَة بالشعر في استقلال عن كل الذوات ؛ بينما فرض عليه البيت العاشر أن يُشْرِكَ الطرف الآخر في العلاقة فتحدث بصيغة التثنية (الشتيتين ، يظنان) وأفرد البيت الحادي عشر للحديث بصيغة الجمع في شطره الأول (يقولون) وكأن أعداءه وخصومه كُثُرٌ ، لِيُرْدِفَه في الشطر الثاني بنون الجماعة (وجدنا) الذي يمكن أن يكون دالا على المجنون نفسه أو رفقة ليلى ما دام طريقهما مُشتَرَكٌ اشتراكَ فَرْضٍ وَوجُوبٍ .

ولأن الأحداث تباغت قيسا فلا تترك له مجالا لترتيبٍ كلامه حيث الانتقال المفاجئ من صياغة إلى أخرى ومن معنى إلى آخر مُتَمِّم أو مخالف ، فإنه لا يعود إلى إتمام المعاني إلا بعد مرور أبيات عديدة ، وهو ما ًيلاحظ في البيتين الثاني عشر والثالث عشر اللذين تحدث فيهما عن ذكرى ليلى ، مُستحضرا سِنَّها (طفلة) وَهَيَّأَتْها (ترتدي مُؤَصّدا) ووظيفتها (الرعي) ، مبرزا تحول الظروف وثبات الحب ؛ وهو حديث مناسب جدا لأن يكون خَلْفَ المطلع مباشرة . فالشاعر جذبه الحنين مرة أخرى إلى الذكرى بعد وصف الواقع الْمُمِلِّ ، فالتفت إلى البيت الأول بعد مرور أحد عشر بيتا لِيُوَسِّعَ من معانيه ؛ قال في البيتين الثاني عشر والثالث عشر :

وَعَهْدِي بِلَيْلَى وَهْيَ ذَاتُ مُؤَصِّد
تَرُدُّ عَلَيْنَا بِالْعَشِيِّ الْمَوَاشِيَا
فَشَبَّ بَنُو لَيْلَى وَشَبَّ بَنُو ابْنِهَا
وَأَعْلاَقُ لَيْلَى فِي فُؤَادِي كَمَا هِيَا

غير أن دخول الوُشاة سيمنع الشاعر من لحظة الالتذاذ بحلاوة الذكرى ،

فيلتفت إليهم بحديث يُوَسِّعُ فيه معنى البيت الحادي عشر ؛ قال في البيت الرابع عشر :

إِذَا مَـا جَلَسْـنا مَـجْلِسـاً نَسْـتَلِذُّهُ
تَوَاشَـوْا بِنَا حَـتَّى أَمَلَّ مَكَانِـيَـا

وحديث قيس عن الوشاة والأعداء والخصوم حديث متقطع جدا ينتشر في القصيدة بشكل غير منتظم ، وذلك في الأبيات : (١١ ، ١٤ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٤٦ ، ٦٦) ، مُتَقَلِّبا بين الحديث عن هؤلاء بصيغة المفرد كما في البيتين : ٢٢و٤٦ ، وصيغة الجمع في باقي الأبيات .

ولكن حديث قيس عن الوشاة لم يصرفه عن الحديث عن ليلى وجاراتها مباشرة ، فأردف الكلام في النقيض بالنقيض ، ومع كل حديث تغير أسلوب الخطاب ومعانيه ؛ فإذا كان الدعاء على الوشاة والخصوم . . . هو المهيمن ، فإن الدعاء لليلى والجارات هو ما يُسْتَشَفُّ من البيت الخامس عشر الذي انتقل فيه الشاعر من معنى إلى آخر مناقض ؛ قال :

سَـقَـا اللَّـهُ جَـارَاتِ لِلَيْلَى تَبَـاعَـدَتْ
بِهِنَّ الـنَّـوَى حَـيْثُ احْـتَلَلْنَ الْمُطَالِيَـا

ومنه التفت من جديد إلى الحديث في الذكرى والنسيان ، ساردا مشاعر الوفاء وتجلياته ، ثابتا على الإخلاص لليلى ؛ وذلك في البيتين السادس عشر والسابع عشر ؛ قال :

وَلَـمْ يُـنْـسِـنِي لَيْلَى افْـتِـقَـارٌ وَلاَ غِـنىً
وَلاَ تَـوْبَـةٌ حَـتَّـى احْـتَـضَنْتُ السَّـوَارِيَـا
وَلاَ نِـسْـوَةٌ صُـبِّـغْنَ كَـبْـدَاء جَـلْـعَـدَا
لِـتُـشْـبِـهَ لَـيْلَى ثُـمَّ عَـرَّضْـنَـهَـا لِيَا

غير أن هذا الوفاء لم يكن شفيعا للشاعر حتى تكون ليلى من نصيبه ، فأسباب البعد أقوى من مشاعر الحب والإخلاص ؛ فكان الحديث عن القضاء والقدر خيْرَ مُواسٍ للشاعر في حالة الفقد التي يحياها . وهو ما عبر عنه في

الأبيات : (١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) . وحديث الشاعر عن القضاء حديث متواصل إلا في بيت واحد وُجِدَ منفردا عن هذا السياق ، وهو البيت الثاني والثلاثين الذي قال فيه :

قَضَى اللَّـهُ بِالْمَعْرُوفِ مِنْهَا لِغَيْرِنَا
وَبِالشَّوْقِ مِنِّي وَالْغَرَامِ قَضَى لِيَا

وهو معنىً مُتَمِّمٌ لمعاني الأبيات الأربعة السابقة .

ويلعب البيتان الرابع والعشرون والخامس والعشرون دور الجسر الذي يصل بين معاني مختلفة ، فبعد الحديث عن الذكرى والقضاء والقدر والوشاة ، التفت المجنون إلى حاله في هذين البيتين ليقيس درجة حبه ، فوجدها درجة عالية جدا لم يعد باستطاعته مُجاراتها . وهو ما جعله يطلب المساواة فقط ، بعدما كان يعلو درجة هذا الحب ؛ قال :

وَقَدْ كُنْتُ أَعْلُو حُبَّ لَيْلَى فَلَمْ يَزَلْ
بِيَ النَّقْضُ وَالإِبْرَامُ حَتَّى عَلاَنِيَا
فَيَا رَبِّ سَوِّ الْحُبَّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
يَكُونُ كَفَافًا لاَ عَلَيَّ وَلاَ لِيَا

وبشكل مفاجئ سيقطع الشاعر هذا الحديث ليلتفت إلى عناصر الطبيعة التي مارست عليه نوعا من التهييج ، حيث كل شيء يُهَيِّج ذكرى ليلى ويُشْعِلُ نارها ؛ قال في الأبيات : (٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) :

فَمَا طَلَعَ النَّجْمُ الَّذِي يُهْتَدَى بِهِ
وَلا الصُّبْحُ إِلاَّ هَيَّجَا ذِكْرَهَا لِيَا
وَلاَ سِرْتُ مَيْلاً مِنْ دِمَشْقَ وَلاَ بَدَا
سُهَيْلٌ لأَهْلِ الشَّامِ إِلاَّ بَدَا لِيَا
وَلاَ سُمِّيَتْ عِنْدِي لَهَا مِنْ سَمِيَّةٍ
مِنَ النَّاسِ إِلاَّ بَلَّ دَمْعِي رِدَائِيَا

وَلاَ هَبَّـتِ الـرِّيحُ الْجُنُوبُ لأَرْضِـهَـــا

مِــنَ اللَّيْلِ إلاَّ بِتُّ لِلرِّيــحِ جَـانِـيَـا

فَــإِنْ تَمْـنَـعُـوا لَيْلى وَتَحْــمُــوا بِلاَدَهَا

عَلَيَّ فَلَنْ تَحْـمُـوا عَلَـيَّ الْـقَـوَافِـيَـا

فَأَشْــهَـدُ عِـنْـدَ اللّـَـه أَنِّـي أُحِــبُّـهـا

فَـهَـذَا لَهَـا عِنْدِي فَــمَـا عِـنْـدَهَا لِيَـا

وكـأن أحـدا يُحـاجِـجُـهُ أو يشك في حبـه أو يُكَذِّبُ مـا يزعـمـه في هذه الأبيات ، فالتفت إليه في البيتين المواليين : (٣٠ ، ٣١) قائلا :

فَــإِنْ تَمْنَعُــوا لَيْلى وَتَحْــمُــوا بِلاَدَهـا

عَلَيَّ فَلَنْ تَحْـــمُـوا عَلَـيَّ الْقَـوَافِـيَـــا

فَـأَشْـهَـدُ عِــنْــدَ اللّـَـه أَنِّـي أُحِـبُّـهـا

فَــهَـذَا لَهَــا عِـنْـدِي فَــمَـا عِنْدَهَا لِيَـا

وحـديث المجنون عن عناصـر الكون منقطع ، ولا يلتـفت إلى إتمامـه إلا في البيت الأربعين والأبيـات (٦٠ و٦١ و ٦٢ و٦٣ و ٦٤) ، من خـلال حديثه عن الحمام ووادي نُعمان .

إن الحب القاهر لا يترك لقيس الوقت الكافي حتى يُعاقِد نفسه ويُتَمِّمَ الحديث في كل المعاني ، وإنما يدفعه إلى قطع الأحاديث بمجرد الشروع فيها ، ولا يعود إليها إلا بوجود ما يُذَكِّرُه بها ، وهو ما يفسر اضطراب القصيدة من حيث بناء المعنى ؛ ولذلك يجـد البـاحث نفـسـه مُطالبا بإعـادة ترتيب المعـاني بعـد تصنيفها . وحديث قيس في معنى معين لا يستغرق إلا بيتين أو ثلاثة على الأكثر ، ثم ينتقل إلى معنى آخر قد يكون مناقضا . وقليلة هي المقاطع التي تتجاوز فيها هذا العدد ، والتي تتناول المعنى نفسه . ومن هذه الأبيات قوله : (٣٣ إلى ٣٩) :

وَإِنَّ الَّــذي أَمَّــلْــتُ يَــا أُمَّ مــالِــك

أَشَـابَ فُـوَيْـدِي وَاسْـــتَـهَـامَ فُــؤَادِيَـا

أَعُـدُّ اللَّـيَـالِي لَـيْـلَـةً بَـعْـدَ لَـيْـلَـةٍ
وَقَـدْ عِـشْـتُ دَهْرًا لاَ أَعُـدُّ اللَّـيَـالِـيَـا
وَأَخْـرُجُ مِـنْ بَـيْنِ الْبُـيُـوتِ لَـعَـلَّنِـي
أُحَدِّثُ عَنْـكِ النَّـفْـسَ بِـاللَّيْلِ خَالِيَـا
أَرَانِي إِذَا صَلَّـيْتُ يَمَّـمْتُ نَحْـوَهَا
بِـوَجْـهِي وَإِنْ كَـانَ الْمُـصَلَّـى وَرَائِيَـا
وَمَـا بِيَ إِشْـرَاكٌ وَلَـكِـنَّ حُـبَّـهَـا
وَعُظْـمَ الْجَـوَى أَعْـيَـا الطَّبِـيبَ الْمُدَاوِيَا
أُحِبُّ مِنَ الأَسْـمَـاءِ مـا وَافَقَ اسْـمَـهَـا
أَوَ اشْـبَـهَـهُ أَوْ كَـانَ مِـنْـهُ مُـدانِـيَا
خَلِـيلَيَّ لَـيْلَى أَكْـبَـرُ الْحَـاجِ وَالْمُنَى
فَـمَنْ لِـي بِلَـيْلَى أَوْ فَـمَـنْ ذَا لَـهَـا بِيَـا

إن هذا المقطع من أطول المقاطع التي تتجانس فيها المعاني ، حيث الحديث عن الذات هو الخيط الناظم بين كل الأبيات ، ولا يعادله إلا ثلاثة مقاطع بينها قَطائِعُ ؛ يمتد المقطع الأول من البيت السابع والأربعين إلى البيت الواحد والخمسين الذي تحدث فيه عن قوة حبه لليلى ، حتى أن مصيره رهين بسلوكها ، معلق بين الشقاء والنعيم ، ومفتاح إنزاله إحدى هاتين المنزلتين مِلْكٌ لليلى ؛ وهو ما عبر عنه بوضوح تام في البيتين التاسع والأربعين والخمسين ؛ قال :

إِذَا اكْـتَـحَلَتْ عَـيْنِي بِعَـيْنَيْكِ لَـمْ تَزَلْ
بِخَيْـرٍ وَجُلَّـتْ غَمْـرَةٌ عَـنْ فُـؤَادِيَـا
فَـأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِـئْتِ أَشْـقَـيْتِ عِيـشَـتِي
وَأَنْـتِ الَّـتِـي إِنْ شِـئْـتِ أَنْـعَـمْـتِ بَالِـيَـا

غير أن الشاعر يُدرك إدراكَ يقين أن ليلى أيضا ليست حرة في سلوكها ، ولذلك بدأ يُلْجِمُ هذا الإطلاق في تحَكُّمها ، وكأن أحدا نَبَّهَهُ إلى ذلك فالتفت إلى معنى آخر متسائلا تَساؤلَ العالم الخبير بالجواب ، لا تساؤل الجاهل أو

الخالي الذهن ؛ فكان البيت الثاني والخمسين حدا فاصلا بين معنى المقطع الذي قبله والذي سيأتي بعده ؛ قال فيه :

أَمَضْرُوبَةٌ لَيْلَى عَلَى أَنْ أَزُورَهَا
وَمُتَّخَذٌ ذَنْباً لَهَا أَنْ تَرَانِيَا

ولأنه لا يبحث عن جواب ولا مبررات ، ولأن السؤال في هذه الظروف لا يقدم ولا يؤخر شيئا في علاقة المجنون بليلى ، فإنه عاد لإتمام معنى المقطع الأول بمقطع ثانٍ طويلٍ امتد من البيت الثالث والخمسين إلى البيت الثامن والخمسين ، فيه التفاتٌ إلى عذاب الذات وإلى سحر ليلى الذي مارس فعله في المجنون الذي لا يَلْهَجُ إلا بحبه . وهو حديث مُرْتَدٌّ إلى حديث الشاعر عن المصير ، لكنه هذه المرة مشفوع بتبرير ، وكأنه تَوقَّعَ لوم اللائمين . قال في الأبيات الثالث والخمسين والرابع والخمسين والسادس والخمسين :

إِذَا سِرْتُ في الأَرْضِ الفَضَاءِ رَأَيْتُنِي
أُصَانِعُ رَحْلِي أَنْ يَمِيلَ حِيَالِيَا
يَمِيناً إِذا كَانَتْ يَمِيناً وَإِنْ تَكُنْ
شِمَالاً يُنَازِعُنِي الْهَوى عَنْ شِمَالِيَا
هِيَ السِّحْرُ إِلاَّ أَنَّ لِلسِّحْرِ رُقْيَةً
وَإِنِّي لاَ أُلْفِي لَهَا الدَّهْرَ راقِيَا

ويمثل البيت التاسع والخمسين منعرجا آخر تَغَيَّرَ فيه المعنى بشكل كلي ، حيث تحلل الشاعر من الحديث عن ذاته في علاقتها بليلى إلى الحديث عن هذه الذات في علاقتها بمكونات الكون ؛ قال في الأبيات : (٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ و ٦٤) :

أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الْيَمَانُونَ عَرِّجُوا
عَلَيْنَا فَقَدْ أَمْسَى هَوانَا يَمَانِيَا
أُسَائِلُكُمْ هَلْ سَالَ نُعْمَانُ بَعْدَنا
وَحُبَّ إِلَيْنَا بَطْنُ نُعْمَانَ وَادِيا

أَلاَ يا حَـمامَيْ بَطْــنِ نُعْــمَانَ هِجْـتُـمَا
عَلَـيَّ الْـهـوَى لَمَّـا تَـغَـنَّـيْـتُـمَا لِـيَـا
وَأَبْكَيْـتُـمَـانِي وَسْطَ صَـحْـبِي وَلَـمْ أَكُنْ
أُبَالِي دُمُـوعَ الْـعَـيْـنِ لَـوْ كُنْتُ خَـالِيـا
وَيَـا أَيُّـهَا الـقُـمْـرِيَـتَـان تَـجَـاوَبَـا
بِلَحْنَيْكُمَا ثُــمَّ اسْـجِـعَا عَلَّلاَنِـيَا
فَـإِنْ أَنْـتُـمَا اسْــتَطْـرَبْـتُـمَا أَوْ أَرَدْتُمَا
لَـحَاقًا بِـأَطْــلاَلِ الْـغَـضَى فَاتْـبَعَانِيَا

وأكبر تحول في معنى وأسلوب الخطاب وقع مباشرة بعد البيت الخامس والستين الذي فَصَلَ بين مسارين متناقضين في سلوك الشاعر تُّجاه المحبوبة ، حيث الانقلاب من الحب الكامل/ المُذِلِّ إلى الانتفاضة والاحتجاج ؛ وقد بدأ هذا السلوك يتبلور واضحا من خلال قوله في البيت الخامس والستين الذي يتداخل فيه الاستفهام والتعجب ؛ قال :

أَلاَ لَـيْـتَ شِـعْـرِي مـا لِلَيْلَى وَمَـا لِـيـا
وَمَـا لِلـصِّبَا مِنْ بـعْـدِ شَـيْـبٍ عَــلاَنِيَا

وسيصل سلوك الاحتجاج حِدَّته في البيتين الثامن والستين والتاسع والستين اللذيْن قال فيهما :

فَــيَــا رَبِّ إِذْ صَــيَّــرْتَ لَيْلى هِيَ الْمُنَى
فَـزِنِّي بِـعَـيْـنَـيْـهَـا كَـمَا زِنْـتَـهَـا لِيَـا
وَإِلاَّ فَـبَـغِّـضْـهَـا إِلَــيَّ وَأَهْـلَـهَـا
فَـإِنِّي بِلَـيْلى قَـدْ لَقِـيتُ الـدَّوَاهِـيَـا

ولكن رقة المجنون أكبر من أن يقسو بهذا الشكل ، فاحتجاجه هذا مُسَيَّجٌ ببيتِ وفاءٍ ورُسوخ على الحب مهما تغيرت الظروف ؛ وهو ما عبر عنه في البيت السابع والستين ؛ قال :

لَئِنْ ظَـعَـنَ الأَحْــبَـــابُ يا أُمَّ مـــالِك
فَـــمـــا ظَعَنَ الحُبُّ الـذِي فِي فُـؤاديا

وهو ما عاد ليؤكده بأقوى منه في خاتمة هذه القصيدة حين وازى بين افتقاد ليلى والموت الذي هو شهادة عند المجنون –وعند أصحابه في المدرسة العذرية– في سبيل المحبوبة ؛ قال في البيتين الأخيرين :

عَلَى مِــثْلِ لَيْلَى يَقْـتُلُ المَرْءُ نَفْـسَـــهُ
وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَـــأْسِ طَاوِيَا
خَــيلَيَّ إِنْ ضَـنُّوا بِلَـــيلى فَـــقَـــرِّبَـا
لِيَ الـنَّـعْـشَ والأَكْـفانَ وَاسْـتَـغْـفِـرَا لِيـا

إن هذا المقطع يكاد يختزل كل معاني القصيدة ، كما يختزل كل الأساليب الموظَّفَة في بناء الخطاب ، حيث تَقَلَّبَ الشاعر من النقيض إلى النقيض بواسطة حينا وبدون واسطة أحيانا أخرى . فحتى الوشاة حاضرون هنا ، وكأن الشاعر يبحث دائما عَمَّن يتكئ لإعطاء حبه أو كراهيته المشروعية اللازمة .

وإذا كان لازْدواجية السلوك تفسيرها عند الصوفية الذين عبروا عنها بثنائية القَبْضِ والبسط[١] . فإن لهذه الازدواجية تفسيرا آخر عند البلاغيين ، وهو ما تحدث عنه حازم القرطاجني في النحو الثالث من أشكال الالتفات ، حيث تَحولُ الشاعر من الرقة إلى الخشونة ثم العودة إليها من جديد ، وهكذا . . .[٢]

---

(١) عرَّف ابن عربي البَسْطَ بقوله : «هو عندنا من يسع الأشياء ولا يسعه شيء . وقيل هو حال من الرجا . وقيل هو وارد توجبه إشارة إلى قبول ورحمة وأنس» اصطلاح الصوفية . ص ٥٤ . وعرف القبض بقوله : «حال الخوف في الوقت . وقيل وارد يرد على القلب توجبه إشارة إلى عتاب وتأديب . وقيل أحد وارد الوقت» . نفسه ١١٦ .

وهما معا «حالان للإنسان بعد ترقيه عن الخوف والرجاء . وقبل تحققه بالهيبة والأنس» . نفسه ٥٤ .

(٢) ينظر نصه السابق من كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدبياء . ص ٣٥٥ – ٣٥٦ .

٣-٢- التَّذْيِيلُ وإصْرارُ الذات على تَوكيد المعنى

غير بعيد عن أسلوب الالتفات تحدث البلاغيون عن التذييل ، وهو «إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ، ويتوكد عند من فهمه وهو ضد الإشارة والتعريض»[١] ؛ ولا تقل مزيته عن مزية الالتفات ، فهو صِنْوٌ له ، إذ يحتل في الكلام موقعا جليلا ومكانا شريفا خطيرا[٢] ؛ وله شروط حتى تظهر مزيته ويُنْتَفَعُ بوظيفته ؛ إذ «ينبغي أن يُسْتَعْمَل في المواطن الجامعة والمواقف الحافلة ، لأن تلك المواطن تجمع بطيءَ الفهمِ والبعيدَ الذهن ، والثاقبَ القريحة ، والجيِّدَ الخاطر ، فإذا تكررت الألفاظ علىَ المعنى الواحد تأكد عند الذهن اللَّقِنِ وصح لِلْكَلِيل البليد . . .»[٣] .

وأسلوب التذييل في القصيدة فاقع إلى درجة تصعب معها الإحاطة به بالشكل نفسه الذي تعاملنا به مع الالتفات أو أقل . وكما ابتسرنا الحديث في الالتفات ، فإننا في التذييل سنقتصر على الوقوف عند بعض المواطن التي تضمر هذا الأسلوب ، ويمكن قياسها على مواطن أخرى وهي عديدة جدا ؛ قال المجنون في البيت السادس :

فَلَيْتَ رِكَابَ الْقَوْمِ لَمْ تَقْطَعِ الْغَضَى
وَلَيْتَ الْغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا

فقد أثبت الشاعر المعنى في الشطر الأول الذي هو الأمنية بأن تمكث الرواحل بجنب الغضى ولا تفارقه حتى يُشْفي ما به من لوعة الشوق إلى ديار ليلى ، وعاد في الشطر الثاني ليؤكد المعنى نفسه بالألفاظ المترادفة نفسها .

وهو ما كان قد افتتح به «يائيته» حين أكد زمن الماضي وفعل التذكر ، ففي الشطر الأول من المطلع تحدث عن السنين الخوالي ، ثم أردف هذا الحديث

---

(١) الصناعتين . ص ٤١٣ .

(٢) نفسه . ص ٤١٣ .

(٣) نفسه . ص ٤١٣ .

بمفردات تؤكده من قبيل (نخشى ، اللهو ، النهي) مُقَيِّدا ذلك بأداة النفي التي هي القرينة التي تعطي الأفعالَ وظيفة تأكيد ما قبلها ؛ قال :

تَذَكَّــرْتُ لَيْلَى وَالسِّــنِــينَ الخَْــوَالِـيَــا
وَأَيَّامَ لاَ نَخْــشَى عَلى اللَّهْــوِ نَاهِيَــا

ومثله في البيت التاسع عشر الذي تحدث فيه عن سلطة القضاء والقدر ؛ فقد أثبت في شطره الأول أنه ابْتُلِيَ بحب ليلى ابتلاءَ قضاءٍ ، وأردف ذلك بما يثبته (ابتلانيا) .

ونختم هذه الإشارات المبتسرة جدا إلى ظاهرة التذييل بما جاء في البيت الثامن والخمسين الذي قال فيه :

ذَكَتْ نارُ شَوْقِي في فُؤَادِي فَأَصْبَحتْ
لَهَــا وَهَجٌ مُــسْــتَـضْــرَمٌ فــي فُؤادِيـا

فالشطر الأول مُسْتَوْفٍ لمعناه ، غير قاصر عن إدراكه تامّاً وافيا ، وجاء الشطر الثاني للتعيين والتأكيد . «فالنار» تكافئ «الوَهَجَ» دلاليا ، و«الشوق» يعادل «مستضرم» ، والفؤاد تكرار صريح للتأكيد على مكان الإصابة .

وفي إطار تأكيد المعاني دائما يسوقنا الحديث إلى الوقوف عند بعض الصور البيانية التي نستهل بها القول عن التشبيه الذي يؤدي هذه الوظيفة من جهة بيان مقدار تحقق الشيء أو حال تحققه في عنصرين يشتركان في صفة واحدة أو صفات متعددة .

ومن غريب الأمور ألا تُضْمِرَ قصيدة قديمة غزلية طويلة جدا تشبيهات كثيرة ، علما أنها نُظِمت زمن هيمنة التشبيه . إن أبرز ما يمكن تسجيله في القصيدة تشبيهان ؛ أحدهما مُرْسَل ، لكن علاقاته غريبة ، إذ شبَّه الشاعر اليوم في طوله بظل الرمح ؛ وهو تشبيه قاصر عن الوظيفة ؛ فالرمح مهما طال يظل قصيرا بالمقارنة مع يوم العاشق لا سيما في وضعية الفُرْقَة كما هو حال المجنون . فالمشبه به إذن (الرمح) لا يحقق الصفة التي ينبغي أن تكون مطلقة فيه حتى تُجْلَب أو يُجْلَب بعضها للمشبه (اليوم) .

ورغم التأويلات الكثيرة التي أخضعنا إليها هذا التشبيه ، فإننا لم نهتد إلى تخريج مُطَمْئِن(١) ، حتى وإن فهمنا أن قِصَرَ الرمح هو طويل عند العاشق نظرا لما يعانيه من شوق إلى درجة أن كل شيء يبدو له طويلا ما دام بعيدا عن المحبوبة ، فإنه فهم بعيد جدا عن الغرض المقصود من التشبيه وهو تقريب الصورة لا إبعادها ؛ قال في البيت الثاني :

وَيَوْمٍ كَظِلِّ الرُّمْحِ قَصَّرْتُ ظِلَّهُ
بِلَيْلَى فَلَهَّانِي وَمَا كُنْتُ لاَهِيَا

أما موضع التشبيه الثاني ، فإنه أكثر وضوحا وقصدا ، كل علاقاته طبيعية ولا تُحْوِجُ إلى تأويل كبير ، أدى وظيفته التي من أجلها جُلِبَ على أحسن وجه ؛ قال المجنون في البيت السادس والخمسين :

هِيَ السِّحْرُ إلاَّ أَنَّ لِلسِّحْرِ رُقْيَةً
وَإِنِّي لاَ أُلْفِي لَهَا الدَّهْرَ راقِيَا

فقد شبه ليلى بالسحر ، وهو بكل تأكيد يقصد مفعول حبها عليه ، الذي كافأ بينه وبين مفعول السحر بتشبيه بليغ ؛ إلا أنه أثبت الصفة للمشبه (ليلى) أكثر مما أثبتها للمشبه به (السحر) . فجملة : «إلاَّ أَنَّ لِلسِّحْرِ رُقْيَةً « تفيد أن سحرها لا بُرْءَ ولا وقاية منه . وهي ظاهرة مكررة في شعر المجنون كلما تعلق الأمر بالتشبيه ؛ نقرأ له في الديوان قوله(٢) :

---

(١) نقول هذا ونحن على اطلاع بتخريج البرقوقي لبيت شبيه بهذا البيت :

وَلَيْلٍ كظِلِّ الرُّمْحِ قَصَّرَ ظِلَّهُ   دَمُّ الزِّقِّ عَنَّا وَاصْطِفَاقٌ بِانْتِحَابِ

قال : وقد علمنا أن ساعة من ساعات الليل تستغرق عدة أنفاس ، ولكنه لما كان نَفَس العاشق أطول من نفس غيره ، جاز ضرب المثل به ، وإن لم يبلغ النهاية في الطول . وذلك لما كان ظل الرمح أطول من غيره جعله الغايةَ في الطول . شرح ديوان المتنبي البرقوقي . الهامش رقم٢/ ص ٣١٨-٣١٩ .

(٢) الديوان . ص ٢٣٧.

سَاحِرَةُ الْعَيْنَيْنِ كَالشَّمْسِ وَجْهُهَا
يضِيءُ سَنَاهَا فِي الدُّجَى مُتَسَامِيَا

فقد جلب من الشمس ضوءها ، وأسند الفعل كله لوجه ليلى وكأنها هي الأصل . فتجريد المشبه به من الصفة وتعميمها على المشبه يتجاوز كل أنواع التشبيه دون أن يصل إلى مستوى التشبيه المقلوب ؛ فهو منزلة بين المنزلتين ، كما هو الشأن في البيت الواحد والخمسين ، حيث كفَّةُ الموازنة بين سحر ليلى والسحر العادي بدأت تميل لصالح ليلى ، رغم أن التشبيه بليغ ، أقصى درجات تحققه لا تتعدى المكافأة(١) .

وعلى عكس هذا الزهد في توظيف التشبيه ، وبطريقة مخالفة للمعتاد ، فإن الشاعر التجأ إلى بعض التعابير المجازية والكنائية التي يمكن تحليل عناصرها بكل يُسْرٍ . من صور الكناية قوله في البيتين الثاني عشر والثالث عشر :

وَعَهْدِي بِلَيْلَى وَهْيَ ذَاتُ مُؤَصِّدٍ
تَرُدُّ عَلَيْنَا بِالْعَشِيِّ الْمَوَاشِيَا

فَشَبَّ بَنُو لَيْلَى وَشَبَّ بَنُو ابْنِهَا
وَأَعْلاَقُ لَيْلَى فِي فُؤَادِي كَمَا هِيَا

فعبارة «ذات مؤصد» مؤشر على أن الشاعر يتحدث عن ليلى وهي طفلة ، لأن «المؤصد» ثوب يُلْبَسُ تحت الثياب ، ورؤية هذا الثوب غير مُتَيَسِّرَ لرجل أجنبي عن امرأة بالغة ؛ وما يؤكد هذا التخريج هو الشطر الثاني الذي هو كناية عن وظيفة ليلى وهي الرعي ؛ والفتاة لا تمارس الرعي عند العرب إلا في سن مبكرة ، وكلما شبت أُنِيطَتْ بها أعمال أخرى تجعل اختلاطها بالرجال محدودا .

أما وجه الكناية في البيت الموالي فإنه في الشطر الثاني ، حيث ليلى

---

(١) من صور قلب المجنون للتشبيه قوله :

كَادَ الغَزالُ يكُونُها لَوْلا الشوَى وَنُشوزُ قِرْنِه

الديوان . ص ٢١٨ .

أصبحت أمًّا ثم جَدَّةً ، وهي كناية عن كبر السن . ومثل ذلك في البيت السابع عشر الذي تحدث فيه المجنون عن البدائل المقترحة لليلى طمعا من أهله في نسيانه لها ؛ قال :

وَلاَ نِسْوَةٌ صُبِّغْنَ كَبْدَاء جَلْعَدَا
لِتُشْبِهَ لَيْلَى ثُمَّ عَرَّضْنَهَا لِيَا

عبارة «صُبِّغْنَ كَبْدَاء جَلْعَدَا» ، تدل على أن المرأة المقترحَة ذميمة أو كبيرة السن استعانت ببعض المساحيق لإخفاء عيوبها ، وأنها غليظة الهيئة والطباع كما أثبتنا ذلك في الشرح اللغوي لمفردات القصيدة .

واستثمار قيس للكناية واسع سعة المعاني التي عبر عنها ؛ فقد كنى عن قدرة الوشاة على الوصول إلى الأخبار ، رغم بُعد الأماكن بينه وبينهم ، بقوله في البيت الثاني والعشرين :

فَلَوْ أَنَّ واشٍ بِالْيَمَامَةِ دَارُهُ
وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوتَ اهْتَدَى لِيَا

وقد ختم قصيدته بكناية أخرى عن حالة اليأس التي وصل إليها ، وهي حالة الموت ، وما شرطُ بُخْلِ الأهل بليلى إلا من باب تأجيل الموت ، لأنه يدرك أن منعها منه حقيقة لا سبيل إلى دفعها ؛ قال :

خَلِيلَيَّ إنْ ضَنُّوا بِلَيلى فَقَرِّبَا
لِيَ النَّعْشَ والأَكْفانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيا

كما يمكن اعتبار بيتيه الثلاثين والثالث والثلاثين نوعا من الكناية التي تقل فيها الوسائط إلى درجة الوضوح ؛ قال في البيت الثلاثين :

فَإِنْ تَمْنَعُوا لَيْلى وَتَحْمُوا بِلاَدَها
عَلَيَّ فَلَنْ تَحْمُوا عَلَيَّ الْقَوَافِيَا

فالقافية تدل دلالة صريحة على القصيدة والشعر ، وهي كلمة واضحة تقترن بهذه الدلالة اقتران وجوب . وهو الأمر نفسه الذي نلاحظه في البيت الثالث والثلاثين الذي قال فيه :

وَإِنَّ الَّـــــذِي أَمَّـلْـتُ يَـا أُمَّ مَــــالِــك
أَشَــابَ فُـوَيْدِي وَاسْــــتَـهَـامَ فُــؤَادِيَـا

حيث الحديث عن الفُودِ هو حديث عن الرأس ، وإضافة لفظة «أشاب» تزيد المعنى تَبَرُّجًا . وقد سمى البلاغيون هذا النوع من الكناية : إيماء وإشارة[١] .

كما يمكن مناقشة صور هذين البيتين على مستوى المجاز من جهة علاقة الجزئية والمجاوَرة[٢] ؛ وذلك على اعتبار أن القافية جزء من القصيدة ، وأن «الفود» جزء من الرأس مُجاوِر له .

وقد أدرج ابن رشيق بيت المجنون الرابع والعشرون الذي قال فيه :

وَقَــــدْ كُنْتُ أَعْلُو حُبَّ لَيْلَى فَلَمْ يَزَلْ
بِيَ النَّقْـضُ وَالإِبْرَامُ حَــتَّى عَـــلاَنِيَـا

ضمن التلويح ، منوها بما جاء به المجنون من بديع التصوير . قال معلقا : «لَوَّحَ بالصحة والكتمان ، ثم بالسقم والاستهتار تلويحا عجيبا»[٣] .

وبالموازاة مع هذه الصور ، يفرض الطباق نفسه كَمَلْمَحٍ قوي ومقوم أساسي

---

(١) تم التمييز في الكناية بين أربعة أقسام باعتبار الوسائط :

أ- التعريض : وهو خلاف التصريح ، واصطلاحا ما أشير به إلى غير المعنى بدلالة السياق .

ب- التلويح : وهو أن تشير إلى غيرك . واصطلااحا كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم والملزوم .

ج- الرمز : وهو أن تشير إلى القريب منك خفية بشفة . واصطلاحا هو كناية قلت وسائطها مع خفاء اللزوم .

د- الإيماء والإشارة : وهي كناية قلت فيها الوسائط مع وضوح الدلالة . علوم البلاغة للمراغي . ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .

(٢) أورد مصطفى المراغي كثيرا من العلاقات التي يقوم عليها المجاز . نذكر منها : السببية ، المسببية ، الكلية ، الجزء ، الحالية ، المحلية ، الآلية ، المجاورة ، اعتبار ما كان ، اعتبار ما سيكون . . . علوم البلاغة . ص ٢٩٨ وما بعدها .

(٣) العمدة . ج١/ ٣٠٤ .

من مقومات الخطاب داخل القصيدة ، وهو أمر متوقع وطبيعي ينسجم انسجاما كليا مع طبيعة المعاني القائمة على التقابل ، إن في شكل تَفاوُتٍ في درجات التحقق أو في شكل تعارضات . فالقصيدة مبنية على ثنائية كبيرة هي الأمل/ الرجاء والألم/ اليأس . وبديهي أن هذا التقابل سيجلب لغة دالة عليه ، فكان الطباق الأنسب لإبراز درجة هذا التقابل بين حالتين نفسيتين تَقَلَّبَ بينهما قيس تقلبا شديدا ، حيث تردَّدَ بين النفي والإثبات للسلوك نفسه ، أو ذكر حالتين متناقضتين داخل البيت الواحد . وسنختزل صور وُرود الطباق في الأبيات ومعانيه في جدول يُعفي من الاسترسال في شرح النماذج ، ولا يبخس هذا المُحَسِّنَ حقه في الظهور والتمايز .

البيت	الطباق	نوعه	الدلالة
١	كوكب # سواد	إيجابي	قابل الشاعر بين الكوكب الذي هو رمز للنور ، والسواد الدال على العتمة ، وإن كانا متلازمين في زمن الليل .
٦	لم تقطع # ماشى	سلبي	قابل بين حالتين متناقضتين ، الأولى تفيد الثبات والثانية تفيد الحركة .
١٠	يجمع # لا تلاقيا	سلبي	جمع بين فعلين لا ينسجمان ، أحدهما يؤدي معنى اللقاء والآخر معنى الفُرقة .
١٦	افتقار # غنى	إيجابي	جاء بمتناقضين في سياق واحد للدلالة على السلوك نفسه (الإخلاص لليلى) .
٢٦	النجم # الصبح	إيجابي	جمع بين النجم الملازم لليل والصبح المخالف له
٣٠	تحموا # لا تحموا	سلبي	أثبت فعل الحماية ونفاه في السياق نفسه
٣٤	أعد # لا أعد	سلبي	أثبت سلوكين متناقضين من مصدر واحد (الشاعر)

٣٦	يَمَّمْتُ # ورائيا	إيجابي	جــمع بين لفظين دالـتين على مكانين متناقضين
٤١	لا نرجوا اللقاء # يرجوان التلاقيا	سلبي	أثبت سلوكين متناقضين لفئة بعينها (العشاق)
٥٠	أشقيت # أنعمت	إيجابي	جمع بين متناقضين في سلوك شخص واحد (المحبوبة)
٥١	صديق # عدا	إيجابي	آلف بين غريمين في السياق نفسه
٥٤	اليمين # الشمال	إيجابي	أثبت الشيء ونقيضه
٦٥	الصبا # الشيب	إيجابي	جــمع بين سن ولازمــة لِسِنٍّ مــخــالف للأول تمام
٦٧	ظعن # ما ظعن	سلبي	أثبت سلوكا ثم نفاه في السياق نفسه

ومع أن النص ضم الكثير من الكلمات المتخالفة دلاليا ، التي دلت على حالة التعـارض الدائم في سلوكـات قيس أو من يُحيطون به ، وقـادت في النهـاية إلى مكون بلاغي بارز هو الطبـاق ، فإن ظاهرة أخرى تبـدو أوضح بكثير من الطبـاق ، وهي ظاهرة الجناس بكل أنواعه ؛ وقد تتعدت وظيفته مستوى الدلالة إلى مستوى الإيقاع . ولذلك ، فإن مناقشته في فصل البنية الإيقاعية سيكون ذا جدوى أكبر من مناقشته على مستوى الدلالة كما تعاملنا مع الطباق الذي يعد محسنا معنويا .

وقبل أن نختم تحليلنا لمكونات الخطاب الشعري للقصيدة لا بد من الإشارة إلى مكون بلاغي آخر ورد منفصـلا ووحـيـدا في النص ، وهو التورية الـتي هي إطلاق لـفظ يحـتـمل مـعنيين أحدهمـا قـريب والآخـر بعـيـد ، ولا يُدرَكـان إلا بالاحتكام إلى بعض القرائن أو إلى السياق ككل . والعادة أن تأتي اللفظة في آخر البيت أو الجملة كقول الشاعر(١) :

(١) نقلا عن علوم البلاغة للمراغي٠ ص٣٩ .

أَيُّـــــهَـــا الْـــمــُعْـــرِضُ عَـــنَّـــا
حَـــسْـــبُـــكَ اللَّـــــهُ تَـــعَـــالَى

فلفظة «تعالى» تحتمل معنيين أولهما يتجه إلى صفة الله عز وجل «التعالى» ، والأخرى تتجه نحو طلب القدوم ، وهي الأنسب لسياق البيت لأن الشاعر ينادي شخصا أعرض عنه ، ويطلب منه العودة وترك الجفاء .

فكذلك يمكن تحليل بيت المجنون الثاني والخمسين الذي قال فيه :

أَمَــضْــرُوبَـةٌ لَـــيْلَـــى عَلَى أَنْ أَزُورَهَا
وَمُـتَّـخَــذٌ ذَنْــبــاً لَـهَـا أَنْ تَـرَانِـــيَـــا

فلفظة التورية في هذا البيت تأتي في صدره وليس في ذَنَبِه كما هو مُتعارف عليه . وهي كلمة «أَمَضْروبَةٌ» ، فهي تحتمل معنى الضرب الفعلي ، كما تحتمل معنى المنع من رؤية قيس ، وهو المعنى القريب من قصد الشاعر . فليلى أكبر من أن تُضْرَبَ ، وأبعد من أن ترى الشاعر عند كل زيارة تقوده إلى حيها .

٣-٣- تركيب

ما كان الداعي إلى هذا التركيب بعد هذا التحليل الذي سعينا من خلاله إلى تشريح النص إلا للتأكيد على حقيقة مستترة خلف بناء القصيدة المفكك ، وهي حقيقة لا تُدْرَكُ إلا بالاحتكام إلى فهم العلاقات المتفرعة عن ذات الشاعر ، التي هي في النهاية أصل كل الأحداث ومُنْتِجَةُ الخطاب .

وكل المكونات البلاغية المهيمنة داخل النص ، التي فرضت نفسها مُحدِّداً لنوع المدخل الملائم لتحليل القصيدة ، تعطي هذا التنوع في أساليب الخطاب ميزةَ التكامل والتآلف ، وتُبْعِدُهُ عن التشتت والاضطراب ، فكل التنويعات ليست غريبة عن بعضها البعض ؛ فالالتفات والتذييل والطباق يقودون إلى نتيجة واحدة ، وهي التأكيد على المعنى فهما وتعليلا ونفيا وإثباتا . . .

والتمييز بين التعريض والتلويح والإشارة . . . هو حديث عن مستويات داخل مكون بلاغي واحد جوهره الكناية . والحديث في الكناية هو حديث في

مستوى آخر من مستويات اللغة يتجاوز التقريرية إلى المجازية .

وهكذا فكلما تدرجنا في فهم العلاقة الجامعة بين المكونات البلاغية ، كلما ضاقت المسافة بين المعاني التي تبدو لأول مرة متباعدة .

وإذا كان الحديث في بعض المكونات البلاغية ثريا ومُنْتجا نظرا لتواترها داخل القصيدة بشكل يسعف في تحديد وظائفها والتمييز فيها بين الجمالية والمعنوية ، فإن مكونات أخرى تكاد تغيب ؛ وإذا حضرت ، فإن حضورها غير فعال بالصورة التي يتوقعها المشتغل على خطاب شعرية عربية قريبة من العصر الجاهلي اعْتُبِرَتْ امتدادا له ؛ ونقصد بهذه المكونات التشبيه الذي عُدَّ ملمحا ومقوما بلاغيا مميِّزا لهذه الشعرية .

ويبدو أن حظ التشبيه أوفر من حظ الاستعارة في القصيدة ، غير أن غيابها أمر متوقع ومنسجم مع طبيعة الشعرية العربية القديمة قبل العصر العباسي ، حيث الشعراء أُغْرِموا بها حتى صارت عنصرا مميزا لشعرية العصر ، إضافة إلى العناصر البديعية .

وقد عبر القدماء عن هذا التمايز في استثمار المكونات البلاغية من خلال صياغتهم عمودَ الشعر تبعا لهيمنة مكون على آخر . فقد أكد عبد العزيز الجرجاني أن الاستعارة لم تكن من شَواغِلِ العرب في الجاهلية والعصر الإسلامي ، ولذلك أسقطها من عموده حين قال : إن العرب لم تكن «تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع (البديع) والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»(١) ؛ بينما جعلها المرزوقي أساسا من الأسس الثابتة في عموده نظرا لهيمنتها في شعر العباسيين ، لا سيما أبا تمام سواء في اختياراته أو في شعره(٢) .

---

(١) الوساطة . ص٣٤ .

(٢) قال المرزوقي عن الاستعارة في عموده الشعري : «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته (. . .) ومناسبة المستعار منه للمستعار له» . وقد جعل لها عيارا خاصا وهو الذهن والفطنة . أنظر شرح الحماسة . ص٩ .

ويبدو أن هذا التمييز القديم لايزال ممتدا في دراسات النقاد المعاصرين الذين جعلوه مرجعهم في اجتهادات قيمة تميز في الشعريات العربية منذ القديم إلى الآن .

إن الخلاصة التي يمكن التشديد عليها في ختام هذا التركيب هي أن القصيدة صورة ناصعة لذات تقلبت بين اليأس والرجاء ، بين الألم والأمل ، بين الحرمان والوعود . . . ؛ وهو ما انعكس على بناء القصيدة الذي جاء مُفَكَّكا ، لكن غير مُضْطرب بالاستناد إلى حميمية العلاقة الموجودة بين الذات الشاعرة وإبداعها . فالمعاني اخترقت بعضها البعض بصورة دائمة وعلى مسافات تطول أو تقصر داخل القصيدة . صحيح ، هناك بعض المؤشرات التي يمكن أن تحصر المعاني أو تحدد مستوياتها ، ولكنها مؤشرات غير حاسمة . ولذلك ، فتجزيئ القصيدة تبعا لمؤشرات معنوية سيدفع بهذا التجزيئ إلى الفساد . ويبدو أن أحد محققي الديوان[١] خضع لهذا المنطق فأورد القصيدة مجزأة في ثمانية أجزاء ، لكن ضمن القصيدة نفسها . وهو تقسيم بعيد عن الدقة حتى وإن احتكمنا إلى المؤشرات المعنوية .

(١) أنظر الديوان . تحقيق محمد علي شمس الدين . ط ١ / ٢٠٠١ .

الفصل الثاني:
البنية الإيقاعية

لا يمكن للمنشغل بتحليل الخطاب الشعري تجاهل الحديث عن الإيقاع ، خصوصا إذا كان هذا الخطاب خطابا شعريا عربيا قديما . فالإيقاع ، وإن لم يكن كافيا لدخول نص ما منطقة الشعر ، يبقى هو الملمح النوعي المميِّز للشعر وغير القابل للتعويض(١) .

والإيقاع مستويات مختلفة يتحقق بعضها بأقدار متفاوتة عن بعض داخل القصائد ؛ إلا أن المستوى الذي نال الاهتمام وتم التشديد على ضرورة حضوره هو الوزن والقافية . فقد ظل تعريف الناس للشعر محافظا على هذين الركنين إلى درجة التسليم بأن غيابهما يعني بُطْلان الحديث عن الشعر ؛ ولذلك تواتر الناس التعريف القديم للشعر الذي يقول : إنه كلام موزون مُقَفًّى يدل على معنىً . ولتأكيد هذه الحُظْوَة التي يتمتع بها الوزن والقافية خَصَّهما النقاد العرب القدامى بحديث يرفع من قيمتهما عندما بدأ الحديث عن مكونات الخطاب الشعري بشكل منفصل ؛ قال ابن الرشيق : «الوزن أعظم أركان حَدِّ الشعر ، وَأَوْلاَها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»(٢) .

غير أن تطور القصيدة العربية ودخول عناصر أخرى في عملية الإنشاء الشعري ، دفع الناس إلى إعادة النظر في التعريف القديم للشعر ، كما دفعهم إلى إعادة النظر في الوضع الاعتباري الذي تَمَتَّعَ به الوزن والقافية عند القدماء ؛ فلم

(١) مسألة الإيقاع في الشعر الحديث . فكر ونقد ع ١٨ ص ٥٥

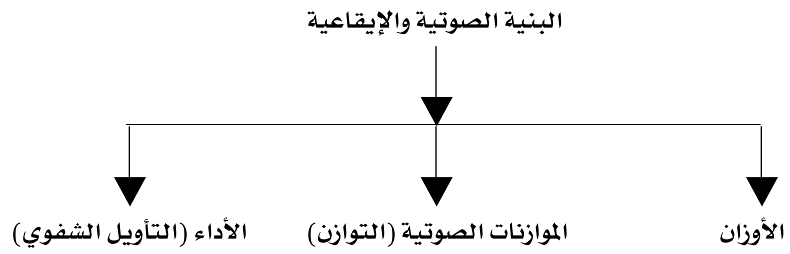
(٢) العمدة لابن الرشيق ١ / ١٣٤

يعد الشعر مجرد كلام ، ولم يعد الوزن كافيا لِعَدِّ النص المكتوب شعرا ، ولم تعد الحاجة إلى القافية التي كانت شريكا للوزن مُلِحَّةً ، بل غالبا ما تم التجديد والتنويع فيها إلى أن وصل الأمر إلى تجاوزها نهائيا ، تماما كما تم تجاوز الوزن نفسه ؛ وهنا بدأ الحديث عن بدائل أخرى تُعَوِّضُ وظيفة الوزن والقافية ؛ إلا أن كل البدائل المقترحة ظلت قاصرة عن تعويض هذين العنصرين وسَدِّ الفراغ الذي تركاه .

إن تعقد مبحث الإيقاع وغموضه لم يحل دون إصرار الباحثين على البحث فيه ، إحساسا منهم بالدور الحيوي الذي يقوم به في عملية الكتابة الشعرية .

وتماشيا مع هذا الفهم لبنية الإيقاع الشعري ، فإن الحديث لا يستقيم إلا بالتطرق إلى هذين المستويين دون إهمال أحدهما أو إقصائه . وإلا فإن السعي إلى التركيز على جانب دون آخر ، يعني تقزيم مفهوم الإيقاع واختزاله في عبارات تبسيطية تكافئ بين الإيقاع والوزن العروضي والقافية . . . وهو ما ترفضه بنية الشعر بشكل عام ، والشعر العربي خصوصا .

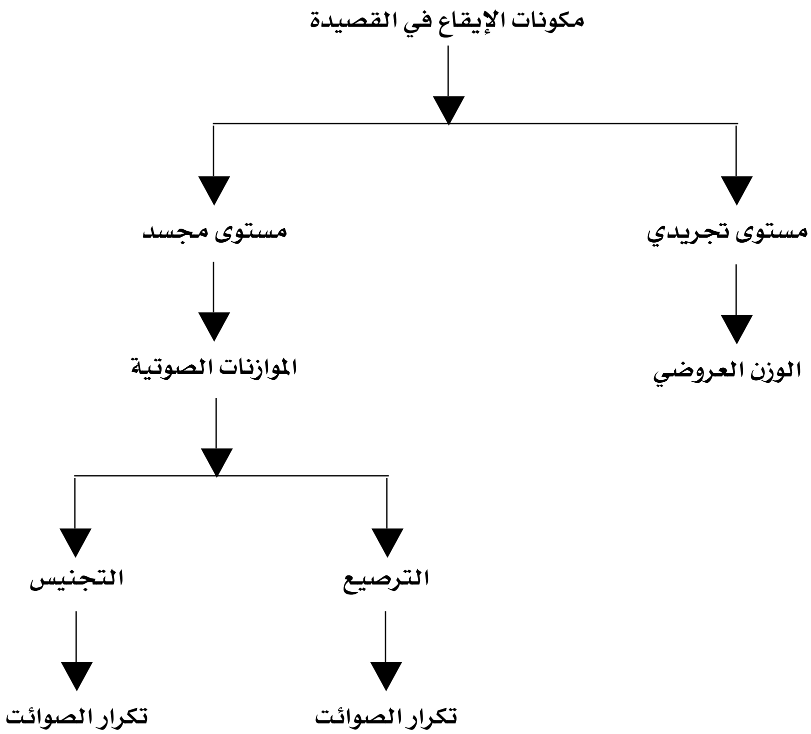
ويعد الصوت اللُّحْمَةَ التي تصل بين جميع المستويات الإيقاعية نظرا لتردده فيها على اختلافها ، ولذلك أولى ذ . محمد العمري الصوت اهتماما كبيرا وهو يضع أركان البنية الإيقاعية الصوتية في الشعر ، والتي حددها كالآتي[١] :



(١) هي الخطاطة نفسها المقترحة لتحليل قصيدة بانت سعاد في كتابنا : تكامل القصيد والخبر في قصيدة بانت سعاد . ص ٥٢ .

ولما كان النص الشعري الذي نعقد لأجله هذه الدراسة نصا مكتوبا ، فإن الحديث في بنيته الإيقاعية لن يمتد إلى المستوى الثالث (الأداء) ، وإنما سينحصر في الأوزان العروضية من خلال الكشف عن نوعية البحر ونوعية التغييرات التي لحقته والوظيفة الإيقاعية لهذه التغييرات ؛ كما سيتجه البحث في المستوى الثاني من مستويات البنية الإيقاعية ، إلى الكشف عن الموازنات الصوتية عبر تجلياتها الكبرى ، كالترصيع والتجنيس بمؤشراتهما (المُمَاثَلَة ، المُضَارَعَة والمُقَارَبَة) . وما كان لنا أن نسلك هذا الطريق لتحليل القصيدة إيقاعيا لو لم تكن مكوناتها على قدر كبير من الاستجابة لِما تقترحه المفاهيم التي نؤطر بها دراستنا ؛ فهي قصيدة عمودية ، موزونة ومُقَفَّاة ، تهيمن فيها العديد من الأصوات التي تنتمي إلى المجموعة الصوتية الواحدة ، أو ذات الطبيعة نفسها ، وتقوم على الكثير من الموازنات الصوتية المبنية أساسا على تكرار الصوامت (التجنيس) وعلى تكرار الصوائت (الترصيع) . وهذا يعني أن مناقشة القافية ستتم من داخل البنية الإيقاعية المجَسَّدَة ، باعتبارها ترددا صوتيا متوازنا ومنتظما ، وغالبا ما يُنتج ترصيعا صَرْفِياً أو يَنْتُج عنه .

ولتأطير دراستنا لقصيدة «المؤنسة» إيقاعيا ، نضع أمام القارئ ترسيمة شاملة تحدد مباحث الإيقاع احتكاما لمقومات المنهج ومراعاة لمكونات القصيدة أيضا .



١ - المستوى المجرد: الوزن العروضي

بنى قيس هذه المطولة ذات غرض الغزل الصرف على مَقاسِ بحر الطويل الذي تتردد فيه تفعيلة «فعولن» وتفعيلة «مفاعيلن» أربع مرات في كل شطر من شطريْ البيت .

ولتعامل الشعراء مع بحر الطويل أدبيات وأعراف صارت قواعدَ تضبط هذا التعامل ؛ منها ضرورة الالتزام بمقتضيات هذا البحر ، وكل تجاوز يُسْقِطُ الشاعر في العيب ؛ وهو ما لم يُصِبْ تعامل المجنون مع هذا البحر في قصيدة «المؤنسة» .

بل إن الشاعر لم يجد في نفسه الحاجة لاستثمار كل الرُّخَصِ التي تُمْنَحُ لراكبي هذا البحر إلا واحدة ، وهي زِحاف القَبْضِ[1] الذي لزم كل الأبيات

(١) زحاف القبض : هو حذف الخامس الساكن ، فتصير «فعولن» إلى «فعولُ» . وتصير «مفاعيلن» إلى «مفاعلن» .

حتى جرى مجرى العلَّة ؛ بينما استغنى قيس عن رخصتين أخريين هما : زحاف الكف وعلة الحذَف[١] .

ويمكن رصد تعامل المجنون مع هذا البحر في الملاحظات الآتية :

أ . ركِبه تاما غير مجزوء . وهي الصورة الوحيدة التي يرد عليها هذا البحر في كل الأغراض ، إذ لا يأتي مجزوءً أو مشطورا أو منهوكا . كما هو معمول به في بعض الأوزان .

ب . جاءت العروض مقبوضة ، وكذلك جاء الضرب[٢] . وقد جرى هذا الزحاف (القبض) مجرى العلة ، حيث لزم كل الأبيات إن على مستوى العروض أو الضرب ، كما دخل في كثير من الأحيان الحشو أيضا . حتى أنه أصاب عروض البيت الأول رغم أن العادة جرت أن تكون العروض صحيحة والضرب مقبوضا عندما يتعلق الأمر بالتَّصْرِيع الذي هو تَقْفِيَةُ الشطر الأول والشطر الثاني من المطلع بالقافية نفسها من حيث توالي السَّكَنَات والحركات ووحدة الروي .

ج . جاء زحاف القبض غزيرا جدا في كل الأبيات حتى أن مجموع المرات التي اعتور فيها التفعيلات بلغ «١٩٨» مرة ؛ وهو رقم كبير جدا قد يدفع إلى الحكم على القصيدة بأنها غير منسجمة إيقاعيا ، استنادا إلى القاعدة التي تقول إن وُرود الزحافات بكثرة يُذْهِبُ حلاوة الشعر ، ويُميلُه إلى

---

(١) * زحاف الكف : هو حذف السابع الساكن ، فتتحول «مفاعيلن» إلى «مفاعيلُ» . وهو زحاف مُسْتَكْرَهٌ وقبيح في بحر الطويل . ولذلك نادرا ما نصادفه في الأشعار المبنية على هذا الوزن .

* علة الحذف : هي حذف السبب الخفيف من «مفاعيلن» ، فتصير إلى «مَفاعِي» ثم إلى «فعولن» لأنها تكافئها في السكنات والحركات . وهي أخف على اللسان عند النطق .

(٢) * العَروضُ : هي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول في البيت .

* الضرب : هو التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني في البيت .

* الحشو : هو ما تبقى من التفعيلات بعد العروض والضرب في سائر الأبيات .

الانكسار[١] . إلا أن هذه القصيدة تحقق الاستثناء في هذه القاعدة لأن نوع الزحاف الذي أصاب تفعيلات الوزن (القبض) يضيف جمالية للوزن حتى يجعله أخفَّ من التمام وأحسن[٢] ، علما أنه رخصة في الشعر مقامها كمقام الرخصة في الفِقْهِ ، لا يَقْدِمُ عليها إلا فقيه كما قال الأصمعي[٣] .

والدليل على أن كثرة الزحاف في القصيدة أضافت جمالية وأعطت وزنَها نوعا من الخِفَّةِ ، جَريانُها على الألْسُن إنشادا ولحنا ، حتى أن أبا الفرج الأصفهاني جلب قرابة ثلث أبيات القصيدة كاستشهاد على قابليتها للغناء ؛ ومن هذه الأبيات : (٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٩ ، ٢٠ ،٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣)[٤] . وقد تكرر زحاف القبض في كثير من الأبيات أربع مرات ، وخمس مرات في بيتين هما الثامن والثلاثين والثاني والأربعين ، قال قيس في الأول (٣٨) :

أُحِبُّ مِنَ الأَسْمَاءِ مَا وَافَقَ اسْمَهَا
//٠// //٠/٠ // ٠/٠/٠ // //٠//٠
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

أَوَ اشْبَهَهُ أَوْ كَانَ مِنْهُ مُدانِيَا
// /٠// ٠/٠/٠/ // /٠/٠/ /٠/٠/ ٠//٠/
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُن مفاعلن

---

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ص ١٨١ .

(٢) العمدة لابن الرشيق . ١ج /ص١٣٨ – ج١ / ص١٥٠ .

(٣) نفسه . ج١/ ص١٣٩ .

(٤) أنظر الجزء الثاني . من ص ٣ إلى ص ٨٨ . ويجب التأكيد على أن أبيات هذه القصيدة لازالت تُغَنى الآن بألحان مختلفة وبآلات متعددة وهو ما يدل على استعذاب الناس لها .

فـ «فعولن» الأولى و«مفاعيلن» الثانية من صدر البيت حُذِفَ خامسهما الساكن ، بينما «فعولن» الأولى والثانية و«مفاعيلن» الأخيرة في عَجُزِ البيت أصابهما التغيير نفسه ، مع الإشارة إلى أننا التجأنا إلى إشباع «ها» اشبهه بواوِ مدٍّ حتى يستقيم الوزن ، وهو أمر جائز ومعمول به في التقطيع العروضي ولا يُعَدُّ هُجْنَةً . والعملية نفسها تكررت في البيت الخامس حيث أشبعنا «ها» له بواو مد أيضا كما هو مبين من خلال تقطيعه ؛ قال المجنون :

فَـقُـلْتُ لـَـهُ بَـلْ نَارُ لَـْيـلَى تَوَقَّـــدَتْ

٠//٠// ٠/٠// ٠/٠/٠// /٠//

فَعُـــولُ مَفَاعِيـــلُن فَـــعُولُنْ مَفَاعِلُــنْ

بِـعَـلْـيَـا تَـسَامَـى ضَوْؤُهَا فَـبَـدَا لِـيَـا

٠//٠/// / ٠// ٠ / ٠/ ٠// ٠/٠/ /

فَـعُـولُنْ مَفَـاعِـــيـــلُنْ فَعُولُ مَـفَاعِلُـنَ

فـ «فعولن» الأولى والثانية من الصدر حُذِفَ خامسهما الساكن ، إضافة إلى «فعولن» الأولى في العَجُز ، كما حُذف خامس الضرب والعروض ، فصارت «مفاعيلن» إلى «مفاعلن» .

ولتـقـديم صـورة مـتكاملة عن حـجم تواتر زحـاف القـبض في كل أبيـات القصيدة نورد هذه الإحصائية في الجدول الآتي :

ز . القبض	٥ مرات	٤ مرات	٣ مرات	مرتان	المجموع
الأبيات	٣٨-٤٢	٥-٦-١٢-١٣-٢٥-٣٣-٣٥-٤٣-٤٤-٤٦-٤٧-٥٣-٥٧-٦٠-٦٧	٤-١٤-١٧-٢٦-٢٧-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٧-٤٠-٤٥-٤٨-٤٩-٥٢-٥٦-٥٨-٦٩	١-٢-٣-٧-٨-٩-١٠-١١-١٥-١٦-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٣-٢٤-٢٨-٣٤-٣٦-٣٩-٤١-٥٠-٥١-٥٤-٥٩-٦١-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٦٨-٧٠-٧١	٧١
المجموع	١٠	٦٤	٥٤	٧٠	١٩٨
النسبة	٢,٨٪	٢٢,٥٪	٢٥٪	٤٩,٢٪	٩٩,٥٪

د ـ لم يدخل تفعيلات هذا البحر زحاف الكف وعلة الحذف . فقد كان تعامل قيس مع هذا الوزن خال من العيوب التي قد تتسرب إلى هذا التعامل ، مع الإشارة إلى أن الشاعر احتاج إلى تقنية التدوير[١] لكي لا ينكسر الوزن في البيت الأربعين .

إن تركيزنا على إبراز عناصر الإيقاع الخارجي المرتبطة بوزن الطويل ، لاسيما ما تعلق بدخول زحاف القبض بكثرة ، وخُلُو التفعيلات من باقي التغيرات الأخرى التي يعتبر دخولها قبيحا وعيبا (الكف) هو لأجل إبراز القيمة الإيقاعية لهذا الوزن بدخول عنصر القبض أساسا ، والتأكيد على أن بحر الطويل هو بحر قابل لأن يُغَنَّى أيضا بألحان متعددة ، وبمقامات مختلفة ، كما وضَّح ذلك أبو

(١) التدوير هو اشتراك الشطرين في كلمة واحدة . بحيث يكون جزء منها في نهاية الشطر الأول والجزء الآخر في بداية الشطر الثاني . وهو أمرمعمول به في الشعر .

الفرج في كتابه الذي وُضعَ أساسا للأشعار القابلة للغناء ؛ بل إن الكثير من قصائد المجنون المبنية على بحر الطويل أُدْرِجَت ضمن الأشعار المُغَنَّاة .

وبذلك فالحديث عن علاقة الأغراض بالأوزان والطرب لا ينبغي أن يُؤْخَذَ وكأنه مُسَلَّمات غير قابلة للمساءلة ، وإنما هو قابل للكثير من المُراجَعات ، علما أن المادة الشعرية تُسْعِف في الخروج بنتائجَ مغايرة لما تداوله الباحثون من قبل بخصوص طبيعة الأوزان والأغراض . وفي هذه القصيدة وأشعار المجنون عامة الدليل على أن ما شاع من آراء ليس دقيقا في كل الحالات .

٢. المستوى المجَسَّد : شعرية الأصوات

٢-١- اشتغال القافية

لطالما تم التعامل مع القافية باعتبارها عنصرا إيقاعيا خارجيا مُكَمِّلاً للوزن العروضي بناء على الربط الصريح بينهما من قِبَل القدماء ؛ غير أن الدراسات الحديثة التي أُنْجِزت حول مستويات الإيقاع أَوْجَدَتْ للقافية مكانا آخر من داخل الإيقاع بعدما خضع هذا المفهوم للكثير من المُراجعات كان من نتائجها التمييز في طبيعة عناصره ، وعلى أساس هذه الطبيعة تتم عملية التصنيف .

ولعل مبرر جر القافية من المستوى الخارجي للإيقاع إلى المستوى الداخلي كامن وراء الأهمية القصوى التي يحظى بها الصوت داخل البنية الإيقاعية خصوصا عندما يتعلق الأمر بالبنية التوازنية . وبذلك اعْتُبِرت القافية جزءاً من هذه البنية . «فمن الأجدى أن ننظر إليها نظرة شمولية باعتبارها ترددا صوتيا في آخر الوحدات المتوازنة ، منها مستوى منتظمٌ ، ومستوىً حرٌّ وشبه حرٍّ»[(١)] .

إن موقع القافية في بنية الشعر العربي القديم موقع حساس ، ولذلك أولاها الشعراء والنقاد عناية كبيرة مُركِّزين على أن تكون خالية من العيوب التي تسيء إلى القصيدة برمتها إذا أصابت القافية ، بل إنهم اشترطوا أن تكون «عذبة

---

(١) مسألة الإيقاع في الشعر العربي الحديث لمحمد العمري . ضمن مجلة فكر ونقد . ع ١٨/ ص ٥٤ .

الحرف سهلة المخرج ، وأن يُقْصَدَ لتصير مقطعَ المِصْراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها»(١) ، معتبرين أن الفحول من الشعراء يلتزمون هذه الشروط إلى أقصى الحدود الممكنة ، محاولين تعميم ذلك على شعرهم ؛ إذ في موازنة الأبيات بقواف متكافئة رونقٌ وجمال . والأكثر من ذلك كله ، فالقافية عند قُدامة بنِ جعفرٍ مقياس لتمييز الشعر عن النثر ؛ قال : «وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المُجيدون إلى ذلك . لأن بنية الشعر إنما هو التَّسْجِيع والتَّقْفِيَة . فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»(٢) . فهي إذن أصل ثابت من أصول الشعر ، ومقياس أيضا لتمييز الشعر المتوازن من المنكسر المتفاوت . وقصة النابغة مع أهل يثرب أشهر من أن نكررها هنا(٣) .

فإلى أي حد استجابت «المؤنسة» لهذه الوجوه المستحسنة في الشعر؟

يبدو أن أول مظاهر الاستجابة هو اختيار المجنون بناء القصيدة على روي الياء ، وهو صوتٌ لَيِّنٌ يخرج من وسط اللسان في غير كُلْفَة ، بمعنى أنه حقق شرط العذوبة وسهولة المخرج ، وهذا الراوي مفتوح المَجْرى ، موصول بألف توافق الفتحة للإشباع في آخر كل الأبيات ؛ وبذلك فقافية هذه القصيدة مُطْلَقَة غير مُقَيَّدة . ومما يزيد من اتِّساقها إتيان الشاعر بالتصريع الذي خلق قدرا كافيا من التوازن في المطلع . فكل هذه الخصائص التي تمتاز بها قافية «المؤنسة»(٤) تؤشر

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ص ٥١ .

(٢) نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ص ٥٨ .

(٣) أنظر القصة في الشعر والشعراء لابن قتيبة . ص ٨٣ .

(٤) الروي هو الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة وينبغي على الشاعر أن يلتزمه إلى نهايتها وبالحركة نفسهاالتي تسمى المجرى ؛ أما الوصل فهو المد الذي تشبع به حركة الروي . والقافية المطلقة هي التي يكون رويها متحركا ، والمقيدة ما كان ساكنا . أما التصريع فهو تقفية الشطر الأول والثاني من البيت الأول بالقافية نفسها .

على اشتغال إيجابيٍّ لها على مستوى البنية الإيقاعية باعتبارها ترددا صوتيا متوازنا ومنتظما في آخر كل الأبيات . بل إن لها الدور نفسه على مستوى البنية الدلالية باعتبارها مؤشرا قويا على اكتمال المعنى ؛ فكل بيت مُكْتَفٍ بذاته في صنع دلالته الخاصة دون الحاجة إلى بيت آخر ليُتَمِّمَ المعنى أو يوضحه .

وهذا يعني أن قافية القصيدة خالية من عيب التضمين الذي هو حاجة البيت إلى ما بعده حتى يستوي المعنى . وهو ما يؤهلها لتكون مركز جَذْبٍ إيقاعيٍّ ودلاليٍّ . أي أنها تشكل نَواةً دلالية تجذب ما قبلها بقوة ، حتى أن شدة تعلقها به تجعل تَوَقُّعَ السامع لكلمة القافية على قدر كبير من الصواب ، وهو ما سُمِّيَ عند قدامة بالتَّوْشِيح . وهو أول أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت[١] ؛ وإن كان أبو هلال العَسْكري يفضِّل عليه مصطلح التَّبْيين ؛ قال عن دور القافية في صنع الاستحسان عند مُتَلَقِّي القصائد : «وهو أن يكون مُبْتَدَأُ الكلام يُنْبِئ عن مقطعه ، وأوله يُخْبِر بآخره ، وصَدْرُهُ يُشْهِدُ مَعْجِزَهُ ، حتى لو سمعت شعرا أو عَرَفْتَ رواية ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عَجُزِه قبل بلوغ السماع إليه . وخيْرُ الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ومعانيه وألفاظه ، فتراه سَلِسًا في النظام ، جاريا على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر ، كأنه سَبِيكَةٌ مُفْرَغَةٌ أو وَشْيٌ مُنَمْنَمٌ ، أو عِقْدٌ مُنَظَّمٌ من جوهرٍ متَشاكِلٌ ، مُتَمَكِّنُ القوافي غيرِ قَلِقَةٍ ، وثابتة غير مُجَّة . ألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ومعانيه متعادلة . كل شيء منه موضوع في موضعه وواقع في موقعه . فإذا نُقِضَ بِناؤُه وَحُلَّ نظامه وجُعِلَ نثرا ، لم يذهب حُسْنُه ولم تَبْطُل جودته في معناه ولفظه ، فيصلحُ نَقضُهُ لبناءٍ مُسْتَأْنَفٍ ، وجوهرُه لنظام مستقبَل»[٢] .

ويبــدو أن ظاهرة تكرار بعض المقــاطع الصـوتيــة من خــلال تكرار بعض

---

(١) عرف قدامة هذا الائتلاف بقوله : «أن تكون القافية معلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه» نقد الشعر . ص ١٦٧ .

(٢) الصناعتين . ص ٤٢٥ .

الكلمات ظاهرة لازمة ومميزة للقافية ، لكن شريطة ألا تُسْقِطَ في عيب الإيطاء الذي هو تكرار كلمة القافية بالأصوات نفسها وبالمعنى نفسه قبل مرور سبعة أبيات . إلا أن هذا التحديد العددي يخضع بدوره لكثير من الاستثناءات ، بل إن بعضهم لم يُشِرْ صراحة إلى هذا العدد ، وإنما تركه عاما . قال قدامة عن الإيطاء : «هو أن يتفق القافيتان في قصيدة واحدة ، فإن زادت على اثنتين فهو سَمْجٌ»[(١)] . غير أن ضبط العدد يُسْتَشفُّ من حكم قدامة «أسْمِج/ قبيح» كلما تجاوز تردد كلمة القافية بالصوت والمعنى مرتين داخل القصيدة . وقد حُدِّدَتْ القصيدة في سبعة أبيات فما فوق ، وما دون ذلك يُعَدُّ مقطوعة . أما ابن رشيق فقد كان أكثر تساهلا في تحديد مسافة الإيطاء حين جعلها بيتا واحدا ؛ قال : «وأما الإيطاء ، فهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد (. . .) ، وليس بينهما غير بيت واحد . وكلما تباعد الإيطاء كان أخف»[(٢)] .

أما وجه الاستثناء في عد هذا التكرار إيطاءً أو عدم عده كذلك ، فهو تغيير المعنى ، «فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزا»[(٣)] ، سواء داخل الغرض نفسه أو بخروج الشاعر «من مدح إلى ذَمٍّ ، أو من نسيب إلى أحدهما (. . .) ، فكأن الشاعر في شعر آخر»[(٤)] .

لقد كان من الضروري أن نقف عند مفهوم الإيطاء هذه الوقفة المتأنية حتى يتسنى لنا مناقشة تكرار كثير من الكلمات الواقعة في قافية القصيدة إما بشكل متتابع أو بعد مرور بعض الأبيات التي لا تصل إلى سبعة . ومن صور هذا التتابع ما جاء في الأبيات : (٣٩ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٧) ؛ قال المجنون :

---

(١) نقد الشعر . ص١٨٧ .

(٢) العمدة . ج ١/ ص١٦٩ .

(٣) نقد الشعر . ص١٨٧ .

(٤) العمدة . ج ١/ص ١٧٠.

٣٩- خَلِيلَيَّ لَيْلَى أَكْبَرُ الحْاجِ وَالْمُنَى
فَمَنْ لي بِلَيْلَى أَوْ فَمَنْ ذَا لَهَا بِيَا
٤٢- وَتُجْرِمُ لَيْلَى ثُمَّ تَزْعَمُ أَنَّنِي
سَلَوْتُ وَلا يَخْفَى عَلَى النَّاسِ ما بِيَا
٤٦- يَقُولُ أُنَاسٌ عَلَّ مَجْنُونُ عَامِرٍ
يَرومُ سُلُوًّا قُلْتُ أَنَّى لِمَا بِيا
٤٧- بِيَ الْيَأْسُ أَوْ دَاءُ الْهُيَام أَصَابَنِي
فَإِيَّاكَ عَنِّي لاَ يَكُنْ بِكَ مَا بِيَا

فكلمة «ما بيا» تكررت من البيت ٤٢ إلى ٤٧ ثلاث مرات ، وهي تشكل القافية وبالمعنى نفسه ، ولذلك يمكن عدها إيطاء ، لكنه خفيف كما ذكر ابن رشيق .

ومن صور التتابع القوي لكلمات القافية داخل قصيدة «المؤنسة» توظيف المجنون لفظةَ «ليا» في ١٦ بيتا ، وهي على الشكل الآتي ؛ قال :

٥- فَقُلْتُ لَهُ : بَلْ نَارُ لَيْلَى تَوَقَّدَتْ
بِعَلْيَا تَسَامَى ضَوْؤُهَا فَبَدَا لِيَا
٨- خَلِيلَيَّ إِنْ لاَ تَبْكِيَانِي أَلْتَمِسْ
خَلِيلاً إِذَا أَنْزَفْتُ دَمْعِي بَكَى لِيَا
١٧- وَلاَ نِسْوَةٌ صُبِّغْنَ كَبْدَاء جَلْعَدَا
لِتُشْبِهَ لَيْلَى ثُمَّ عَرَّضْنَهَا لِيَا
١٨- خَلِيلَيَّ لاَ وَاللَّه لاَ أَمْلِكُ الَّذي
قَضَى اللَّهُ فِي لَيْلى وَلا ما قَضى لِيا
٢٢- فَلَوْ أَنَّ واشٍ بِالْيَمَامَةِ دَارُهُ
وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوتَ اهْتَدَى لِيَا
٢٥- فَيَا رَبِّ سَوِّ الحُبَّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
يَكُونُ كَفَافاً لاَ عَلَيَّ وَلاَ لِيَا

٢٦- فَـمَـا طَلَعَ النَّجْمُ الَّذي يُهْـتَـدَى به
وَلا الصُّــبْحُ إلاَّ هَيَّــجَـا ذِكْــرَهَا لَيـا
٢٧- وَلاَ سِـرْتُ مَيْـلاً مِنْ دِمَشْقَ وَلاَ بَدَا
سُــهَــيْلٌ لأَهْلِ الشَّــام إلاَّ بَدَا لِيــا
٣١- فَـأَشْـهَـدُ عِنْدَ اللَّه أَنِّي أُحِـبُّـهَـا
فَـهَـذَا لَهَـا عِنْدي فَـمَـا عِنْدَهَا لِيَـا
٣٢- قَـضَى اللَّهُ بِالْمَعْـرُوفِ مِنْهَـا لِغَـيْـرِنَا
وَبِالشَّــوْقِ مِنِّي وَالْغَــرام قَــضَى لِيــا
٤١- خَلِيلَيَّ مَا أَرْجُـو مِنَ الْعَـيْشِ بَعْـدَمَا
أَرَى حَـاجَـتِي تُشْـرَى وَلا تُشْـتَـرَى لِيـا
٤٥- وَإِنِّي لأَسْـتَـحْـيِـيك أَنْ تَعْـرِضَ الْمُنَى
بِوَصْلِك أَوْ أَنْ تَعْــرِضِي فِي الْمُنَى لِيَــا
٥١- وَأَنْتِ الَّتي مـا مِنْ صـدِيقٍ ولا عِـدًا
يَرَى نِضْــوَ مــا أَبْقَــيت إلاَّ رَثَى لِيــا
٦١- أَلاَ يا حَـمـامَيْ بَطْنِ نُعْمَانَ هِجْـتُـمَا
عَلَيَّ الْهَــوَى لَمَّا تَغَنَّيْــتُــمَــا لِيَــا
٦٨- فَـيَـا رَبِّ إِذْ صَـيَّـرْتَ لَيْلى هِيَ الْمُنَى
فَـزِنِّي بِعَــيْنَيْـهَـا كَـمَـا زِنْتَـهَـا لِيَـا
٧١- خَلِيلَـيَّ إِنْ ضَنُّوا بِلَيلى فَــقَــرِّبَا
لِيَ النَّعْشَ والأَكْـفـانَ وَاسْـتَـغْـفِـرَا ليـا

إن هذا التكرار لكلمـة «ليـا» لا يعـد إيطاء حـتى وإن أخَلَّ بشـرط العـدد المنصوص عليه ، لأن هذه الكلمة لا تشكل القافية بشكل مستقل ، وإنما تحتاج إلى ما قبلها دائما . فحرف التأسيس (الألف) الموجود مباشرة قبل حرف الروي ، وحركة الحرف الموجود قبل التأسيس ينتميان إلى كلمة أخرى لا علاقة لها بمعنى كلمة «ليا» . فالقافية في هذه الحالة هي : «كاليا ، داليا ، هاليا ، ضَى ليا ،

دَى ليا ، لاَ ليا ، هاليا ، داليا ، هاليا ، ضى ليا ، رى ليا ، نى ليا ، ثى ليا ، ماليا ، هاليا ، راليا» ؛ وهذه الكلمات لا معنى لها دون رد أَوائِلها إلى الكلمات الأصل ، وفصلها عن كلمة «ليا» التي هي جزء من القافية ولا تشكل القافية لوحدها .

ولهذا التكرار دور حاسم في بناء المعنى وتَوَحُّدِهِ ، فكلمة «ليا» مشفوعة بكلمة «بيا» المتكررتين عشرين مرة في القصيدة ، تشكلان نواة دلالية تُحيل على الذات مباشرة وتجذب ما تقدم من المعاني لتُصَيِّرَهُ إلى هذه الذات في علاقاتها بكل ما يحيط بها . إضافة إلى دورها الصوتي ، إذ تتجاوب صوتيا مع ما قبلها من خلال تردد أصوات «اللام والياء والباء والألف» . وبذلك تجمع بين وظيفتين مهمتين في الخطاب الشعري (الدلالة والإيقاع) . وهو أمر منسجم مع طبيعة القصيدة التي تكثر فيها مشاعر الفَقْدِ واليأس وتتقلَّبُ فيها الذات من حال إلى آخر ، ضمن غرض مخصوص هو الغزل ؛ وكأن القصيدة مقطوعات متعددة لا لُحْمَةَ بينها إلا ذات الشاعر . وهو ما أكده ذ . محمد العمري حين تحدث عن الكلمة المولِّدة للتوازن ؛ قال : «كثيرا ما يتخذ الشعراء ، خاصة في القصائد الغنائية القصيرة والمقطوعات أو في مقاطع من قصائدهم ، نواة صوتية هي في الغالب النواة الدلالية للمقطوعة ، فتمتد الأصوات والدلالات المتفرعة عنها في جنبات المقطوعة أو في عدة أبيات منها في شبكات ذات أبعاد أفقية وعمودية . وهذه الظاهرة أكثر وقوعا في قصائد الفقد (الرثاء ، الغزل ، إلخ) حيث يلعب التكرار دورا بنائيا في المستويين الصوتي والدلالي»(١) .

ويبدو هذا الدور الدلالي واضحا جدا من خلال تجاذب كلمة «ليا» أو «بيا» مع غيرها داخل البيت الواحد ، إما لإبراز التكامل الدلالي أو التخالف في إطار حاجة الذات إلى غيرها أو صراعها مع هذا الغير . ونمثل لهذه الوظيفة بالبيت الثامن عشر ، حيث وظيفة كلمة «ليا» ، في القافية ، تتحدد من خلال تناغمها مع كلمة «قضى» ، واللتين يكافئان كلمة أخرى في الشطر الأول وهي «لا

---

(١) تحليل الخطاب الشعري . ص ١٩٠ .

أملك» ، ليكون التعبير عن العجز منسجما في شطري البيت . وهو ما يوضحه هذا التقسيم ؛ قال المجنون :

خَلِيَلَّي وَاللَّـهِ لا أَمْلِكُ الَّذِي قَضَى اللَّهُ فِي لَيْلَى ولا مَا قَضَى لِيَا

تكافؤ دلالي

كما أن هذه الوظيفة تتحدد من خلال العمل على تخصيص المعنى للذات دون غيرها ، وذلك واضح من قول المجنون في البيت السابع والعشرين :

وَلاَ سِـرْتُ مَيْـلاً مِنْ دِمَـشْقَ وَلاَ بَدَا سُهَيْلٌ لأَهْلِ الشَّامِ إِلاَّ بَدَا لِـيَا

تخصيص

فرؤية نجم «سُهَيْل» مخصوصة للشاعر دون غيره من الناس نظرا لشدة تعلقه بالمكان ، أو على الأقل يكون سباقا إلى هذه الرؤية .

ويمكن إسقاط هذه العلائق على كل الأبيات التي تتردد فيها كلمة «ليا» ، إلا الأبيات : ٢ ، ٢٢ ، ٤٧ التي تحكمها علاقة المخالفة ؛ نمثل لها بقول الشاعر في البيت الثاني والعشرين :

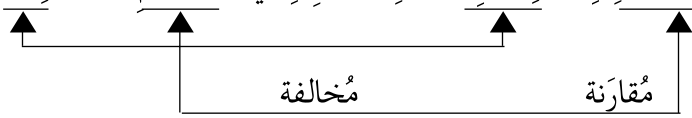
فَـلَـوْ أَنَّ وَاشٍ بِالْـيَمَـامَةِ دَارُهُ وَ دَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اهْتَدَى لِـيَا

مخالفة وتعارض

فالذات التي تعبر عن نفسها بلفظة «ليا» توجد في وضع تعارض دائم وكامل مع الواشي على امتداد القصيدة ؛ ولذلك فالعلاقة هي علاقة صراع لا مُهادَنَةَ فيه . وهو الأمر الذي نسجله في البيت الثاني والثلاثين ، لكن ليس

بالحدة نفسها التي تُفْصِحُ عنها الذات في صراعها مع الوشاة ، حيث تعلن عن سلطة القضاء ، في هذا البيت ، وتقارن بين حظها وحظ غيرها من ليلى الذي يبدو أنه زوجها ، قال المجنون :

قَضَى اللَّهُ بِالْمَعْرُوفِ مِنْهَا لِغَيْرِنَا ‏ ‏ ‏ وَبِالشَّوْقِ مِنِّي وَ الْغَرَامِ قَضَى لِيَا



إن كلمة «الغرام» تحمل دلالة العذاب المتواصل في أحد معانيها ، وإسنادها إلى الذات في مقارنتها «بالغير» هي مخالفة لكلمة «المعروف» التي تعني الخير والراحة . ولا تتجه كلمة «ليا» بالتناغم نفسه إلى ما بعدها ، أي أنها لا تتجاوب مع غيرها عموديا من الناحية الدلالية ، لأن المعنى ينتهي كليا عندها ، ليبدأ معنى آخر في البيت الموالي ، وبذلك فهي شديدة التعلق بما قبلها أُفقيا ، ومستقلة عما بعدها . وهو ما كنا قد أشرنا إليه حين بَيَّنّا أن القافية خالية من عيب التَّضْمين .

إلا أن تجاوبها مع غيرها سيكون تاما من الناحية الصوتية ، إن على المستوى الأفقي أو العمودي ؛ وهو ما يجسده توزيع الأصوات في أَفْضية محددة داخل القصيدة التي تقوم على طبيعة صوتية قائمة على الكم والمواقع[1] .

٢-٢- تجليات اشتغال الأصوات

٢-٢-١- إحصائيات

قبل رصد تجليات اشتغال الأصوات داخل القصيدة مستثمرين مفاهيم :

(١) تحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري . ص ١٩٠ .

الكثافة/ التراكم ، الفضاء والتفاعل[١] ، وما توفره هذه المفاهيم من إمكانات لضبط حركة الأصوات تجاه بعضها البعض ، بدا لنا أنه من المفيد جدا ، تقديم بعض الإحصائيات الخاصة بدرجة تواتر الأصوات على مستوى القصيدة ككل ، مُصَنِّفين إياها بحسب طبيعتها الجهورية والمهموسة .

الجهر		الهمس		المد		اللين	
الهمزة	١٦٣	التاء	١٤١	الألف	٤٥٨	الواو	١١٢
الباء	١١٢	الثاء	٩١٧	الواو	١٧	الياء	٢٥٠
الجيم	٢٧	الحاء	٧٣٥٠	الياء	٧٣		
الدال	٦٣	الخاء	١٨				
الذال	١٦	السين	٤٥				
الراء	٨٩	الشين	٤٣				
الزاي	٨	الفاء	٦١				
الضاد	١٤	الصاد	٢٢				
الطاء	٢٥	الكاف	٥٠				
الظاء	٨	الهاء	٨٩				
العين	٨٠						
الغين	١٤						
القاف	٤٧						

(١) هذه المفاهيم الكبرى هي التي تناول من خلالها ذ . محمدالعمري ظاهرة الإيقاع في الشعرية العربية القديمة من خلال كتابه «تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر : الكثافة- الفضاء- التفاعل» . فالكثافة تتجه إلى درجة تراكم الأصوات ، والفضاء يعنى بالنظر إلى المواقع والأنساق . أما التفاعل فهو النتيجة الطبيعية للعنصرين الأولين (الكثافة والفضاء) ، وهو أساس الفاعلية الشعرية يتم بين مواد متراكمة في فضاء معين . أنظر تحليل الخطاب الشعري . ص٥١ .

اللام	٣٦٣			
الميم	١٦٩			
النون	١٨٢			
المجموع	١٣٨٠	٥٢٨	٥٤٨	٣٦٢
النسبة العامة	٪٤٨,٩٧	٪١٨,٧٣	٪١٩,٤٤	٪١٢,٨٤

إن كثافة الأصوات وتراكمها بدرجات متفاوتة ، وهيمنة بعضها على بعض سواء داخل المجموعة الصوتية الواحدة (مجهورة أو مهموسة) أو من خارجها ، لا يعني شيئا دون الاحتكام إلى الفضاء الذي ترد فيه ، فالفضاء هو المحدِّد الأساسي للدور الإيقاعي للأصوات ، إضافة إلى قدرتها على التفاعل مع بعضها البعض أفقيا أو عموديا . كما أن هذه الإحصائيات إنما وُضِعَتْ لأجل الاستئناس بها في عملية التحليل دون أن تكون قاعدة لتبني المواقف أو إصدار الأحكام بخصوص إيقاع القصيدة ؛ وأسباب هذا الاحتياط متعددة نذكر منها :

أ . التفاوت الطبيعي في نسبة حضور الأصوات في بنية اللغة العربية بشكل عام ؛ فاللام مثلا أصل ثابت في جل المفردات العربية ، بينما تقل أصوات أخرى بصورة ملحوظة مثل الظاء والضاد والثاء والزاي . . . ودليل ذلك أن كل الشعراء القدماء والمعاصرين الذين نظمون قصائد عمودية مُقَفَّاة تَنْدُر قوافي هذه الأصوات أو تنعدم فيها .

ب . هيمنة أصوات الجهر الطبيعية على أصوات الهمس التي لا تتجاوز عشرة أصوات في مقابل ستة عشر صوتا مجهورا دون الأصوات اللينة والمد ، التي تتميز بطبيعة خاصة تجعلها في منطقة وُسطى بين الجهر والهمس ؛ وإن كان اقترابها من الجهر هو الغالب حتى في تصنيفات الصِّواتِيِّين(١) ، وذلك من

(١) للمزيد من المعلومات يمكن الاطلاع على كتاب «التناسب البياني في القرآن» لأحمد أبي زيد . ص٢٨٩ وما بعدها .

خلال طبيعتها ؛ أما اشتغالها فإنه قريب من أصوات الهمس .

ج . تبقى هذه الإحصائيات تقريبية لأنها لا تشمل ظاهرتي الإدغام والتنوين ، وهما ظاهرتان بارزتان جدا في القصيدة ، ويؤديان دورا إيقاعيا بارزا جدا لاسيما على مستوى التأويل الشفهي الذي هو المستوى الثالث من مستويات الإيقاع لا يمكن ضبطه إلا بمعرفة مقام الشاعر ، وهو أمر مستحيل .

٢-٢-٢- إيقاع التكرار

لم يكن اهتمام القدماء بالمعاني الشعرية منفصلا عن اهتمامهم بالظواهر الإيقاعية للنصوص ، فبالموازاة مع مناقشتهم قضايا الألفاظ والمعاني وتحديد العلائق بين هذين العنصرين كان الحديث في عناصر الإيقاع أثيرا أيضا عندهم يتجاوز الوزن العروضي التجريدي إلى الوزن الداخلي المُجَسَّد الذي يلعب الصوت فيه الدور الحاسم .

وإذا كان القدماء قد أحسوا بهذا الدور فَخَصُّوهُ بكثير من الإشارات في إطار دراسة شمولية للشعر وقضاياه ، محاولين التأشير على هذه العناصر الإيقاعية بمفاهيم محددة ، فإن الباحثين المعاصرين دقَّقوا النظر في هذا المستوى الإيقاعي ، وأفردوا له دراسات خاصة ؛ بل إن منهم من كرَّس جهوده العلمية للبحث في هذا الجانب البلاغي المميَّز للشعر عامة والشعر العربي القديم تحديدا . وتعد جهود ذ . محمد العمري من الجهود المميزة في هذا الباب ، والتي تقدم خدمة جليلة للمنشغل بقضايا الخطاب الشعري وتحليله ، فهي تعفيه من مشقة العودة إلى جهود القدماء والمُحْدَثِين ، وتسعفه في استثمار خلاصاتها في عملية التحليل[١] ؛ وهو ما سنحاول الاستفادة منه بقدر ما تستجيب له مقومات «المؤنسة» .

---

(١) نحيل هنا بالأساس على كتابه : «الموازنات الصوتية» الذي يضع أمام القارئ كل المعلومات المتعلقة بالموازنات كما تصورها البلاغيون العرب القدامى ، كما يضع أمامه كل وسائل التطبيق =

إن تأشيرنا على طبيعة عملنا بإيقاع التكرار يعني أننا سنتجه إلى ظاهرتين بلاغيتين لهما دورهما الإيقاعي على مستوى التوازنات ؛ تتصل الأولى بالترصيع الذي يعني عند ذ . العمري «تكافؤ طرفين وتناظرهما في نوع الحركات والسكنات والمد كليا أو جزئيا»(١) . وتتصل الثانية بالتجنيس الذي يعني عنده أيضا «تكرار الصوامت أساسا»(٢) ، ولكلا الظاهرتين مؤشرات دل عليها ذ . العمري بإعادة صياغة مفاهيم المُماثَلة والمُضارَعة والمُقارَبة التي هي «حالة الاشتراك في ملامح عامة أو ثانوية يُحْتَمَلُ أن يكون لها مردود أسلوبي ، وهذا المستوى يحتاج إلى قرائن ومؤشرات تُبرزه»(٣) .

أ. إيقاع الترصيع

يمكن التمييز في الترصيع بين نوعين داخل القصيدة ، ترصيع مركَّب يتجاوز حالة التكافئ ، بالمؤشرات الثلاثة ، بين الألفاظ المفردة ، إلى مفردتين أو أكثر ، بل إلى الشطرين بأكملهما . وترصيع مفرد تكون فيه حالة التكافئ بين مفردتين لا غير .

= على النصوص . إضافة إلى كتابه «تحليل الخطاب الشعري» وترجمته لكتاب كوهن : «بنية اللغة الشعرية» بالاشتراك مع الأستاذ محمد الولي . كما يمكن الاطلاع أيضا على ترجمة الأستاذين محمد الولي ومبارك الحنون لكتاب «قضايا الشعرية» لرومان ياكبسون ، كما وجبت الإشارة إلى ترجمة الأستاذ محمد الولي لكتاب «البنيات اللسانية في الشعر» لسمويل ليفن . بالاشتراك مع الأستاذ خالد التوزاني .

(١) الموازنات الصوتية . ص ١٩ .

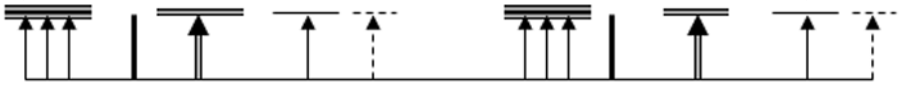
(٢) تحليل الخطاب الشعري . ص ٦٤ .

(٣) نفسه . ص٩٥ . وقد تم تعريف المماثلة والمضارعة في الفصل الثالث من القسم الأول .

أ ـ ١ ـ الترصيع المركب

يتحقق هذا المستوى من مستوييْ الترصيع من خلال مجموعة من الأبيات ؛ ففي البيت التاسع توازن كامل بين الشطرين مُتَحَقِّقٌ بالمماثلة ؛ قال قيس :

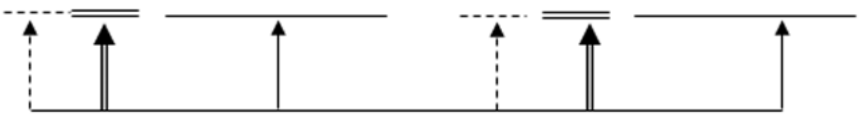
فَمَا أُشْرِفُ الأَبْقَاعَ إِلاَّ صَبَابَةً وَلا أُنْشِدُ الأَشْعَارَ إِلاَّ تَدَاوِيَا



إن هذا البيت يجسد حالة التطابق التام في أعلى درجاته بين الحركات والسكنات والمد بين كل المفردات التي تشكل شطريه ؛ فكلمة «فما» تكافئ كليا كلمة «ولا» ، وكلمة «أشرف» تكافئ «أنشد» ، بينما تكافئ « الأبقاع» كلمة «الأشعار» ، ويتطابق لفظ «إلا» في الشطرين ؛ وهو الوضع الذي تحققه كلمة «صبابة» حين نُناظرها بكلمة «تداويا» باعتبار التنوين الحاصل في كلمة «صبابة» .

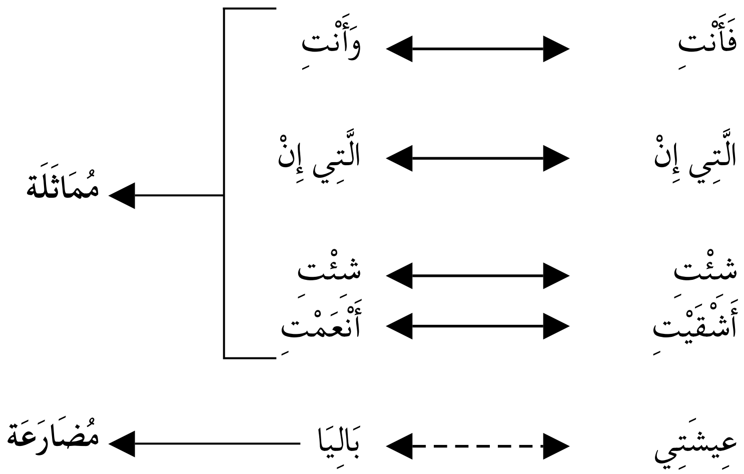
وحالة التطابق التام تتحقق أيضا بصورة واضحة في البيت الخمسين مع استثناء كلمتيْ العروض والضرب فقط على مستوى المد ، حيث تعتمد الأولى على مد الياء «عيشتي» وتقوم الثانية على مد الألف «باليا» تماشيا مع مقتضيات القافية . في حين تكافئ كلمة «أشقيت» كلمة «أنعمت» وإن كانتا متناقضتين دلاليا . بينما يقوم سائر البيت على تكرار جملة «أنت التي إن شئت» . وهو ما نوضحه من خلال هذا الرسم :

وَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَشْقَيْتِ عيشتي فَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَنْعَمْتِ بَالِيَا

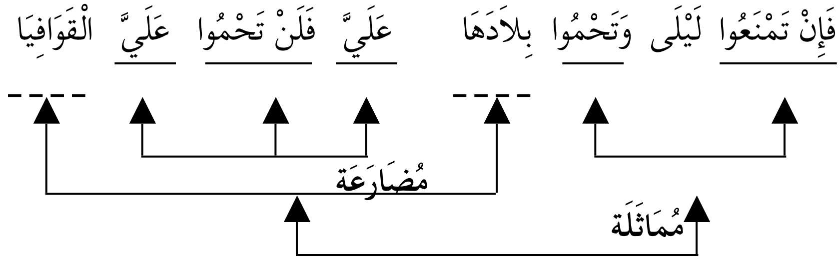


ولتحديد المؤشرات الدالة على البنية التوازنية لهذا البيت وفق المفاهيم الثلاثة (المماثلة ، المضارعة والمقاربة) نقترح هذه الترسيمة الجامعة لمكونات

البيت ، التي نقابل من خلالها بين عناصر الشطر الأول وعناصر الشطر الثاني :



ويستمر قيس في توظيف هذه التوازنات بالطريقة نفسها في البيت الثلاثين ، وإن كانت لا تشمل كل مكونات البيت بمؤشر المماثلة ؛ قال :



والملاحظ في هذه الأمثلة التي تخضع فيها الموازنات لمؤشر المماثلة ، الذي يوجه العلاقة التوازنية ، أن ألفاظ التوازنات تحتل المواقع نفسها من كل شطر ، لاسيما في البيتين الأولين ؛ بينما بدأت المواقع في المثال الثالث تتحول وتفقد بعضا من انتظامها ؛ وهو ما سيتسع مع هيمنة مؤشر المضارعة على مؤشر المماثلة في المثالين الآتيين :

٦- فَلَيْتَ رِكَابَ الْقَوْمِ لَمْ تَقْطَعِ الْغَضَى
وَلَيْتَ الْغَضَى مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا
٣٤- أَعُدُّ اللَّيَالِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَة
وَقَدْ عِشْتُ دَهْراً لاَ أَعُدُّ اللَّيَالِيَا

اختلفت مواقع العديد من المفردات التي حققت التوازي في البيت السادس ، فما عدا كلمة «ليت» التي حافظت على موقعها في رأس الشطرين ، فإن كلمتيْ : «الرِّكاب والغضى» خضعت لمنطق التحول رغم علاقة المماثلة التي جمعت كل هذه الألفاظ ؛ بينما جمعت علاقة المقاربة بين لفظتي : «القوم وماشى» .

أما في البيت الرابع والثلاثين فإن التحول ظاهر في المواقع بين كل الكلمات مهما كان مؤشر العلاقة التي تجمع بينها ؛ فجملة«أَعُدُّ الليَالي» التي ترددت في الشطرين بمؤشر المماثلة ، انتقل موقعها من رأس الشطر الأول إلى قافية الشطر الثاني ، وجاءت لفظة «ليلة» في آخر الشطر الأول مرتين ؛ بينما اختلفت مواقع كلمات : «بعد ، عشت ، دهرا» ، التي تحقق تضارعا فيما بينها .

وعلى العكس من ذلك ظلت الكلمات المتضارعة في البيت الثاني والخمسين محافظة على موقعها في الشطرين بالتناظر ؛ قال قيس :

أَمَضْرُوبَةٌ لَيْلَى عَلَى أَنْ أَزُورَهَا
وَمُتَّخَذٌ ذَنْبًا لَهَا أَنْ تَرَانِيَا

فصيغة «أَمَضْرُوبَةٌ» تضارع صيغة «وَمُتَّخَذٌ» ، وهي مكافئة لها في الموقع . وهي الوضعية التي يحققها تضارع كلمات : «ليلى/ ذَنْبا وأَزُورها/ تَرانِيا» . ولم تخرج علاقة المماثلة التي جمعت بين «عَلى أَنْ» و«لَها أَنْ» عن خط الانتظام ، إذ جاءتا قبل العَروض «أزورها» وقبل الضرب «تَرانِيا» ؛ وهي الوضعيات التي نمثل لها بهذه الترسيمة التوضيحية :

أَمَضْرُوبَةٌ ◄-----► وَمُـتَّخذٌ
مُضَارَعَة
لَـيْلَـى ◄-----► ذَنْبـاً

عَلَى أَنْ ◄——► لَـهَـا أَنْ ——► مُمَاثَلَة

أَزُورَهَا ◄-----► تَـرَانِـيَـا ——► مُضَارَعَة

ومن الأبيات التي تحقق التوازن بِمُؤَشِّرَيْ المماثلة والمقاربة ، البيت الذي قال فيه :

لَئِنْ ظَعَنَ الأَحْبَابُ يَا أُمَّ مَالِك فَمَا ظَعَنَ الحُبُّ الَّذِي فِي فُؤَادِيَا

مقاربة

مُمَاثَلَة

ومن صور التوازنات بالمضارعة وحدها في إطار الترصيع المركب دائما ما جاء في البيت السادس والعشرين :

فَمَا طَلَعَ النَّجْـمُ الَّذِي يُهْتَدَى بِهِ وَلا الصُّبْحُ إِلاَّ هَـيَّجَا ذِكْرَهَا لِـيَا

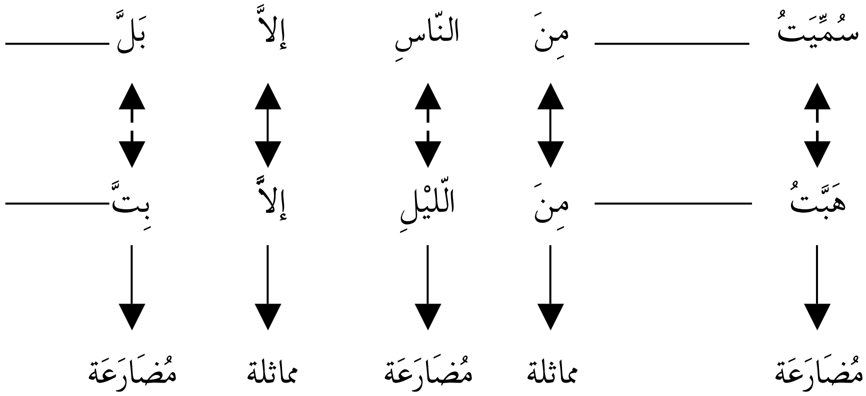
مُضَارَعَة

وَلاَ سُـمِّـيَتْ عِنْـدِي لَـهَـا مِنْ سَـمِـيَّـة
مِـنَ الـنَّـاسِ إِلاَّ بَـلَّ دَمْـعِـي رِدَائِـيَـا
وَلاَ هَبَّـتِ الـرِّيحُ الجُنُوبُ لأَرْضِـهَـا
مِـنَ اللَّـيْلِ إِلاَّ بِـتُّ لِلـرِّيحِ جَـانِـيَـا

وغير بعيد عن إيقاع التوازن الذي خلقه الترصيع المركب نقف عند مظهر آخر من مظاهر تجلي هذا الترصيع ، لكن في الاتجاه العمودي هذه المرة بعد أن

رصدناه في علاقاته الأفقية ، وأوضح نموذج لهذه العلاقة العمودية ما جاء في البيتين الثامن والعشرين والتاسع والعشرين ؛ قال قيس :

فصيغة «وَلاَ سُمِّــيَتْ» في الشطر الأول من البيت الثامن والعشرين توازي «وَلاَ هَبَّــتِ» في الشطر الأول من البيت التاسع والعشرين مماثَلَةً ومضارَعَةً ؛ وهو ما يلاحظ على جملتيْ «مِـنَ الـنَّـاسِ إِلاَّ بَـلّ» في الشطر الثاني من البيت ٢٨ ، و«مِـنَ اللَّـيْلِ إِلاَّ بِــتُّ» في الشطر الثـاني من البـيت ٢٩ ؛ مع الإشـارة إلى أن كلمات التوازن تحتل المواقع نفسها في كلا البيتين ، وهو ما توضحه هذه الترسيمة :



أ. ٢. الترصيع البسيط/ المفرد

لا تخلو القصيدة من هذا النوع من التوازي الذي يقوم على الترصيع المفرد أساسا ؛ غير أنه ليس بحجم الترصيع المركب ، إن على مستوى درجة الحضور أو على مستوى المؤشر : وبذلك فإن اشتغاله عنصرا إيقاعيا مُميِّزا للنص لا يرقى إلى مستوى اشتغال الترصيع المركب .

ومن أوضح صور تحققه في أبيات القصيدة قول المجنون في البيت الخامس والثلاثين :

وَأَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الْبُيُوتِ لَعَلَّنِي   أُحَدِّثُ عَنْكِ النَّفْسَ خَالِيَا

مُضَارَعَة

ومن صوره أيضا قوله في البيت الرابع والخمسين :

يَميناً إِذَا كَانَتْ يَمِيناً وَإِنْ تَكُنْ   شِمَالاً يُنَازِعُنِي الْهَوَى عَنْ شِمَالِيَا

مُضَارَعَة

مع ضرورة الإشارة إلى تكرار كلمتيْ «يَمِينا» و«شِمالا» في الشطرين .

إن أبرز ما يلاحظ في مستوى الترصيع المفرد ، إضافة إلى قلة حضوره ، أنه لا يتحقق بمؤشر المماثلة الذي هو أعلى وأقوى مؤشر ، وإنما بمؤشر المضارعة .

غير أن دور هذا الترصيع سيكون أكثر فعالية إذا نظرنا إليه في علاقاته العمودية على مستوى كلمات القافية التي تتجاوب بشكل قوي جدا على المستوى الأفقي والعمودي من الناحية الصوتية .

ويمكن رصد هذا التوازي العمودي من خلال الأبيات :

١- تَذَكَّــرْتُ لَيْلَى وَالسِّنِينَ الْخَــوَالِيَــا
وَأَيَّامَ لاَ نَخْــشَى عَلَى اللَّهْــوِ نَاهِيَــا

٢- وَيَوْمٍ كَظِلِّ الرُّمْحِ قَـــصَّـــرْتُ ظِلَّهُ
بِلَيْلَى فَلَهَّـــانِي وَمَـــا كُنْتُ لاَهِيَــا

٩- فَـمَـا أُشْـرِفُ الأَيْفَـاعَ إِلاَّ صَـبَـابَةً
وَمَـــا أُنْشِـــدُ الأَشْـــعَـــارَ إِلاَّ تَدَاوِيَا

١٠- وَقَـدْ يَجْمَعُ اللَّهُ الشَّـتِيـتَيْـنِ بَعْدَمَا
يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أَنْ لاَ تَـلاَقِـــــيَـــــا

١٤- إِذَا مَـا جَلَسْنَا مَـجْلِسـاً نَسْـتَلِذُّهُ
تَوَاشَـــوْا بِنَا حَـــتَّى أَمَلَّ مَكَانِيَـــا

١٥- سَقَى اللَّهُ جَارَاتٍ لِلَيْلَى تَبَاعَدَتْ
بِهِنَّ النَّوَى حَيْثُ احْتَلَلْنَ الْمَطَالِيَا
٢٠- وَخَبَّرْتُمَانِي أَنْ تَيْمَاءَ مَنزِلٌ
لِلَيْلى إذا مَا الصَّيْفُ أَلْقَى الْمَراسِيَا
٢١- فَهَذِي شُهُورُ الصَّيْفِ عَنَّا قَد انْقَضَتْ
فَمَا لِلنَّوَى تَرْمِي بِلَيْلى الْمَرَامِيَا
٣٧- وَمَا بِيَ إِشْرَاكٌ وَلَكِنَّ حُبَّهَا
وَعُظْمَ الْجَوَى أَعْيَا الطَّبِيبَ الْمُدَاوِيَا
٣٨- أُحِبُّ مِنَ الأَسْمَاءِ ما وَافَقَ اسْمَهَا
أَوَ اشْبَهَهُ أَوْ كَانَ مِنْهُ مُدانِيَا
٥٣- إِذَا سِرْتُ في الأَرْضِ الفَضَاءِ رَأَيْتُنِي
أُصَانِعُ رَحْلِي أَنْ يَمِيلَ حِيَالِيَا
٥٤- يَمِينًا إذا كَانَتْ يَمِيناً وَإِنْ تَكُنْ
شِمَالاً يُنَازِعُنِي الْهَوى عَنْ شِمَالِيَا
٥٥- وَإِنِّي لأَسْتَغْشِي وَمَا بِيَ نَعْسَةٌ
لَعَلَّ خَيَالاً مِنْكِ يَلْقَى خَيَالِيَا

فكلمات القافية في كل هذه الأمثلة تحقق تجاوبا صوتيا مع ما قبلها ، كما أنها تحقق توازنا كاملا مع ما يليها (مع مراعاة الموقع) على سبيل الترصيع بمؤشرات جُلها يتجه نحو المماثلة .

ب. إيقاع التجنيس

كثيرة هي المفاهيم التي دَلَّ بها البلاغيون العرب القدامى على أشكال التكرار المرصودة في إطار اهتمامهم بالمادة الصوتية في الشعر ؛ والتجنيس واحد من هذه المفاهيم التي تداولها الناس بمعاني لا تدل على الحالة نفسها عندهم

جميعا[1] . وهو ما قاد إلى التمييز في أنواع التجنيس . وقد نقل ذ . محمد مفتاح عن السِّجِلْماسِي أربعة أنواع من التجنيس بعد تعريفه له ، قال : «والتجنيس إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق لِمَعْنَيْين مُتباينين مرتين فصاعدا لمجرد الإعراب لا لِعِلَّة ؛ وتحت التجنيس أربعة أنواع : ١ . تجنيسُ مُماثلَة ؛ ٢ . وتجنيس مضارعة (ويكون هذا بالزيادة والنقص وبالقلب وبالسمع والخط) ؛ ٣ . وتجنيس التركيب ، وتحته التلفيق الذي هو نوعان : التلفيق وما يقع في القوافي ، كما أدخل ضمنه التغيير الذي تحته النقص والزيادة ؛ ٤ . وتجنيس الكناية»[2] . وهو ما أكده ذ . محمد العمري ، مع إسقاط النوع الرابع ، وإعادة التجنيس إلى جنس أعلى هو المُشاكَلَة[3] ؛ فالتجنيس عنده ، كما أكد ذلك مرارا ، هو تكرار الصوامت ، دون التقيد بمعنى المخالفة أو المؤالفة . وهو ما يعطي إمكانات هائلة لتوسيع هذا المفهوم بالقدر الذي يبرز دوره الإيقاعي من خلال تكرار الأصوات في الكلمات إن بالمعنى نفسه وبصورة كاملة أو بمعاني مخالفة ؛ وهو ما تم التعبير عنه بالجناس التام والجناس غير التام .

إن الناظر في قصيدة «المؤنسة» لا يفوته إدراك مقدار كثافة الأصوات وترددها في فضاء ضيق سواء في ارتباطها بظاهرة التجنيس أو في استقلالها عنه .

ومنذ المطلع تعلن هذه الظاهرة عن نفسها بقوة ، وذلك من خلال تكرار أصوات الهمس مؤازَرَة بحروف اللين والمد ، حتى أن أصوات الجهر لا تتعدى خمسة عشر صوتا ، وهي نسبة ضئيلة جدا بالقياس إلى نسبتها العامة في بنية اللغة العربية التي تفوق٦٤٪ . والأكيد أن الجرس الموسيقي الذي تخلقه أصوات

---

(١) لمعرفة مفصلة في تمايز دلالة التجنيس ، يمكن الاطلاع على القسم الثاني من الفصل الثالث في كتاب «تحليل الخطاب الشعري» للأستاذ محمد العمري . ص ٢٧٣ وما بعدها .

(٢) في سيمياء الشعر القديم . ص ٣٤ .

(٣) الموازنات الصوتية . الخطاطة ص ٣٤ .

الهمس يختلف تمام الاختلاف عن الذي تصنعه أصوات الجهر ، وهو اختلاف محسوس حتى وإن قصُرت الأدوات المنهجية عن وصفه وصفا دقيقا .

وبإخضاع المطلع لمقتضيات هذه الخطاطة يتضح دور الأصوات المهموسة في تحديد إيقاع البيت ، كما يبين أهمية المواقع التي تحتلها في بنيته .

قال قيس :

تَـذَكَّــرْتُ لَيْلَى وَالسِّنِيَن الْخَوَالِيَا   وَأَيَّامَ لاَ نَـخْشَى عَلَى اللَّهْوِ نَـاهِيَا

ومـثل هذا التكرار لأصـوات الـهـمس يكاد يكون عـامـا في جل أبيـات القصيدة .

وبغض النظر عن طبيعة الأصوات (مهموسة أو مجهورة) فإن أول تَمَظْهُرٍ لظاهرة الجناس ذلك المرتبط بالترصيع ؛ لنأخذ البيت التاسع مثالا ، فكلمتا : «أُشْرِفُ والأَبْقَاع» ، تشترك مع «أُنْشِدُ والأَشْعار» في الهمزة والشين والمد واللام والعين ؛ وهو ما يمكن تعميمه على جل كلمات الترصيع في القصيدة . ففي البيت الثلاثين نلاحظ أن كلمتيْ الترصيع «تَمْنَعُوا وتَحْموا» تجانستا من خلال اشتراكهما في أصوات : التاء والميم والواو وألف المد ، ولم يبق بينهما إلا الحاء والميم ، وهما صوتان يتجاوبان مع غيرهما ، لاسيما الحاء والتاء .

وفي كل بيت لا بد من وجـود كلمـة مُـوَلِّدَةٍ للإيقـاع إلى جـانـب دورها الدلالي ؛ ففي المطلع تلعب كلمة «اللَّهْو» هذا الدور ، فهي تعني التحرر الذي كان ينعم به المجنون في علاقته بليلى في السنين الخوالي ، وهو واقع مُناقض لِمَا عاشه لَمَّا تقدمت بهما السنين إلى الأمام ، حيث الرقابة والمنع . كما أن هذه اللفظة تتجاوب صوتيا مع كلمات : «لَيْلَى والخَوَالِيا ونَاهِيا» من خلال اشتراكها معها في بعض الأصوات التي تتكرر بقوة .

ومثل هذه المراكز المُوَلِّدَةِ للدلالة والإيقاع متواترة في القصيدة بكثرة ؛ وتبقى لفظة «لَيْلَى» من أكثر الألفاظ تواترا بعدد يصل إلى ٢٨ مرة ، منها ١٧ مرة في

الأبيات الثلاثين الأولى ؛ تليها «خَلِيليَّ» التي ترددت تسع مرات ، ثم «اللَّيل» بسبع مرات ، فلفظة «فُؤَادي» بست مرات ، وبمثل هذا العدد يتردد الكثير من الكلمات .

ولا يعد التكرار في الخطاب الشعري حشوا وإنما زيادة ، عكس التكرار في أشكال الخطاب الأخرى ؛ وهو ما عبرت عنه جُولْيَا كْرِيسْتِيفَا Julia Kristiva بقولها : «فإذا كان التكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة ، بل يُنْتِجُ بالأحرى أثَرَ حَشْوٍ وخَرْقٍ نَحْوِيٍّ وَخِيم (. . .) ، فإن الأمر يختلف في اللغة الشعرية ، إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار ، أو بصيغة أخرى ، لا تظل الوحدة المكررة هي هي»[١] .

فالتكرار إذن مبدأ ثابت في الخطاب الشعري ، ذو وظيفة دلالية وإيقاعية تعطيه بعدا إيجابيا . قال ذ . محمد مفتاح : «ومبدأ التكرار سَلَّمَ به معظم النقاد المُحْدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري ، ويكون على مستوى الأصوات وعلى مستوى الوزن والقافية وعلى مستوى التركيب النحوي وفي المعنى . وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك ، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه . ويقصد الشاعر إلى ذلك قصدا (. . .) . والحاصل أن الشعر يقوم على التكرار ؛ وهو تكرار يحيل القصيدة أو المقطوعة إلى كلمة واحدة»[٢] .

ولإدراك جدوى هذا الاختزال الذي عبر عنه ذ . مفتاح بـ «يحيل القصيدة إلى كلمة واحدة» سنقف عند تحليل مجموعة من الأبيات التي تُبْنَى على كلمة واحدة وتمتد علاقاتها إلى غيرها ، ثم تَؤول في النهاية هي المركز المولِّد للمعاني

---

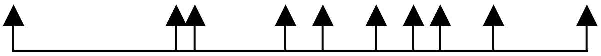
(١) علم النص . ص ٨٠-٨١ .

(٢) في سيمياء الشعر القديم . ص ٢٧ .

والإيقاع[1] . وبدون شك فـ «ليلى» هي جوهر العلاقات ، وهي الباعث على القصيدة ، وعلى شعر المجنون ككل .

قال الشاعر في البيت الرابع عشر :

إِذَا مَا جَلَسْنَا مَجْلِساً نَسْتَلِـذُّهُ   تَوَاشَوْا بِنَا حتَّى أَمَلَّ مَـــــكَانِيَا



همس

تتردد أصوات الهمس عشر مرات ، شَكَّل منها صوت السين الثُّلُثَ من خلال دخوله في كلمات : «جَلَسْنا ، مَجْلِسا ، نَسْتَلِذُّه» ، وهي كلمات حققت نوعا من الجناس من خلال اشتراكها في أصوات : الجيم واللام والنون والسين والألف .

وإذا كانت كلمة «نستلذه» شديدة التعلق بما قبلها ، فإنها نقطة جذب لما بعدها ؛ فهي تعبر عن حالة الشاعر النفسية حين يكون بجوار ليلى ، وبالمقابل تبرز دلالة المخالفة حين تُقابَل بكلمة «أَمَلّ» ، وكلاهما متعلق بالمكان (مَجْلِساً نَسْتَلِذُّهُ/ أَمَلَّ مَكانِيا) . ومن جهة أخرى فإن لفظة «نَسْتَلِذُّهُ» تختزل جل أصوات كلمات البيت ؛ فبالإضافة إلى اشتراكها مع ما قبلها ، فهي تشترك مع ما بعدها في أصوات : التاء ، النون ، واللام ؛ وبذلك فهي مُؤَهَّلَةٌ لأن تكون الفَيْصَلَ في

---

(١) يشترط ياكبسون أن تكون هذه الكلمة في موقع مميز حتى تلعب هذا الدور ؛ قال : «ومهما كانت فعالية التشديد على التكرار في الشعر ، فإن النسيج الصوتي بعيد عن أن يحصر في تأليفات عددية لا غير ، ويمكن لفونيم لا يظهر إلا مرة واحدة . لكن في كلمة رئيسية وفي موقع مميز ، في خلفية متباينة ، أن يتخذ بروزا دالا» . قضايا الشعرية . ص٥٥ .

وقد أشار جان كوهن إلى الوظيفة الجمالية الإمتاعية للتكرار خاصة على مستوى الأصوات . قال : «كما أن التكرار المنتظم لأصوات بأعينها يمثل قيمة إمتاع ما» بنية اللغة الشعرية . ص ٣٠ .

تحديد دلالة البيت وتوجيه إيقاعه .

وهو ما يمكن ملاحظته في البيت الثاني حيث التركيز على «ليلى» قوي ، فهي الباعث على مأساة الشاعر ، وهي عنصر مُواساة أيضا حين يطول العذاب به (قَصَّـرْتُ ظِلَّهُ بِلَيْلى) ؛ وهو ما أهلها لأن تكون عُنصرَ جـذْبٍ دلالي قوي وإيقاعي أيضا من خلال تجاوبها مع كلمتيْ «الظِّلِّ» في الشطر الأول ، و«لَهَّانِي» في الشطر الثاني . وفي قول قيس في البيت السابع :

فَقَـالَ بَصِيرُ الْقَـوْمِ : أَلْمَحْتُ كَـوْكَبـاً
بَـدَا فِي سَـوادِ اللَّـيْلِ فَـرْداً يَمَـانِيَـا

تحتل لفظة «ليلى» موقع الصدارة أيضا من خلال تجانسها مع كلمة «الليل» . كما يلاحظ تواتر قوي لصوت اللام (٦ مرات) مشفوعا بصوت الميم القريبة جدا منه حتى في الموقع (٦ مرات) أيضا . وللملاحظة ذلك نثبت هذين الصوتين دون باقي الأصوات مع الحفاظ على موقعهما في البيت :

. ل . – م م . ل . م . م –

– م – ل – ل ل م . م ——

وما قيل عن صوتيْ اللام والميم يقال عن صوتي الحاء والتاء في البيت السادس عشر ؛ قال قيس :

وَلَمْ يُنْسِنِي لَيْلَى افْـتِـقَـارٌ وَلاَ غِـنىً
وَلاَ تَوْبَةٌ حَـتَّـى احْـتَـضَنْتُ السَّـوَارِيَـا

فمن أصل أحد عشر صوتا مهموسا (السين ، الفاء ، التاء والحاء) شكل هذان الأخيران حوالي ثلاثة أرباع العدد ، تتركز كلها في الشطر الثاني ، وهو ما يُبْرِزُه هذا المُجَسَّم :

– س . ف ت ————

– ت – ت ح ت ح ت – ت – .

وهكذا يلاحظ تردد هذين الصوتين بكثافة في فضاء ضيق جدا . وما يزيد من بروز دورهما الإيقاعي هو تفاعلهما التام ، خصوصا وأنهما من مجموعة

صوتية واحدة (الهمس) .

ومن الأبيات التي تحقق الكثير من التوازن عن طريق تكرار الأصوات قول المجنون في البيت الرابع والثلاثين :

أَعُـــــدُّ اللّيَـــــالِي لَيْلَةً بَعْـــــدَ لَيْلَة
وَقَــدْ عِــشْتُ دَهْراً لاَ أَعُــدُّ اللَّيَــالِيَـا

فأصوات الجهر تهيمن بقوة حتى لا يكاد صوت الأصوات المهموسة يُسْمَعُ ، وهذه الهيمنة ناتجة كما هو ظاهر من تكرار صوت اللام (٩ مرات) والدال (٥ مرات) والعين (٤ مرات) ، وهو ما خلق نوعا من الجرس المسموع الذي لا يمكن للأذن إلا أن تُحس وقعه ؛ وتلعب لفظة «اللَّيالي» المولِّد الأساسي للإيقاع من خلال اشتمالها على صوت اللام (٨ مرات) واقترانها المباشر بلفظة «أَعُدُّ» ؛ وبذلك فهي تؤطر البيت تأطيرا كاملا اُفْتُتِح بها وخُتِم أيضا .

ولتوضيح كيفية توزيع حروف الجهر ومواقعها في بنية هذا البيت نبرز الحروف المجهورة خارج مفرداتها :

ـ ع د ل ـ ل ـ ل ـ ل ـ ع د ل ـ ل ـ
ـ ق دع ـ د ـ ر ـ ل ـ ع د ـ ل ـ ل ـ

فهذه الأصوات متقاربة جدا ، بل متتابعة في كثير من الأحيان ، وتتوزع بشكل متوازن على الشطرين بمعدل (١٠ مرات) في كل شطر ؛ فالهيمنة والتوزيع المتساوي لا يمكن إلا أن يُبْرِز دور هذه الأصوات الجهورية الذي لا تخطئه الأذن والعين معا .

إن احتفال القصيدة بظاهرة التكرار الناتجة عن حالات التجنيس المتعددة يُعْفِي من الاستمرار في تَقَصِّي الأمثلة وإبراز عناصرها الصوتية المتجانسة التي تقود في النهاية إلى إيقاع منسجم على صعيد البيت الواحد ؛ ففي النماذج التي قدمناها ما يكفي من صور هذا التكرار ، وفيها ما يعطي الدليل على أن توزيع الأصوات في القصيدة يعتمد على الكثافة/ التراكم في فضاء ضيق ، وكثير منها يتفاعل مع بعضه البعض باعتبار المجموعة الصوتية الواحدة التي تنتمي إليها هذه

الأصوات ، حتى أن هيمنتها تُغَيِّبُ دور أصوات المجموعة الأخرى . وهكذا ، فإن ظهور أصوات الجهر يُخفي الدور الإيقاعي لأصوات الهمس ، والعكس صحيح . مع الإشارة إلى أن تواتر أصوات الهمس فاق التَّوَقُّعَ ، فحين نعود إلى الإحصائيات التي قدمنا بها لهذا التحليل يتضح أن نسبة ١٨,٧٣٪ نسبة عالية بالمقارنة مع نسبة ٤٨,٩٧٪ التي تشكلها أصوات الجهر ، لاسيما وأن تجاوب أصوات اللين والمد تجاوبٌ كامل مع أصوات الهمس ، أكثر من تجاوبها مع أصوات الجهر .

وتبقى الإشارة في آخر هذا التحليل إلى الدور الإيقاعي الذي تؤديه أصوات المد ، مثل الألف الذي تردد بعدد يصل إلى (٤٥٨ مرة) ، أي بمعدل (٦,٤ مرات) في كل بيت ، وهو رقم كفيل بإبراز الدور الإيقاعي لهذا الصوت . وحضور الألف بهذه الهيمنة أمر طبيعي لأنه صوت إشباع لِرَوِيِّ القصيدة المفتوح ، كما أنه صوت ثابت في بنية القافية على اعتبار أنها مُؤَسَّسَةٌ .

ويكفي أن نثبت بعض الأبيات التي يطغى فيها المد خاصة بالألف . قال قيس :

٥٤- يَمِـيـنـاً إذا كانَتْ يَمِـيـنـاً وَإنْ تَـكُـنْ
ي ا ا ي ا
شِـمَالاً يُـنَازِعُـنِـي الْـهَوى عَـنْ شِمَالِيَا
ا ا ي ى ا ا

٦٣- وَيَـا أَيُّـهَا الـقُـمْـرِيَـتَـانِ تَـجَـاوَبَـا
ا ا ا ا ا
بِلَـحْـنَـيْـكُمَـا ثُـمَّ اسْـجِـعَـا عَـلَّلانِـيَا
ا ا ا ا

٦٦- أَلاَ أَيُّـهَا الْـوَاشِـي بِلَـيْـلى أَلاَ تَـرى
ا ا ي ى ا ى
إِلَى مَـنْ تَـشِـيـهَا أَوْ بِـمَـنْ جِئْتَ وَاشِيَا
ى ي ا ا ا

ولا يحتاج الأمر إلى تحليل للتأكيد على أن توجيه المد بالألف للإيقاع ، يجعله ذا نغمة متصاعدة تصل ذروتها في القافية .

ومن الحالات النادرة التي يكثر فيها المد بالياء مقابل الألف ، قول المجنون في البيت الخمسين متحدثا عن حاله :

فَأَنْـتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَشْقَيْتِ عِـيشَـتِي

ي ي ي ي

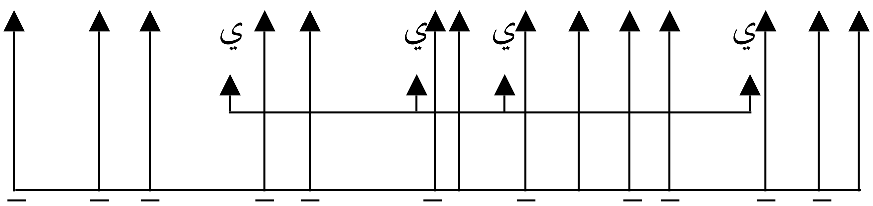
وَأَنْـتِ الَّـــتـي إِنْ شِــئْــتِ أَنْـعَمْـتِ بَالِـيَـا

ي ا ا

فهذا البيت ذو إيقاع خاص يتجه نحو الانكسار ؛ وهو إيقاع محسوس وقابل للوصف أيضا ، وذلك من خلال تجاوب مد الياء مع هيمنة أصوات الهمس المكسورة ؛ فقد ترددت هذه الأصوات ١٤ مرة ، منها ١١ صوتا مكسورا بحركة الكسر الملائمة تماما لمد الياء . وظاهرة الكسر ملحوظة بقوة في القصيدة ، حيث ترددت الأصوات المكسورة ٤٣٧ مرة ، غير أنها نسبة ضعيفة إذا ما قُورنت بالأصوات المفتوحة التي بلغت ١٢٧٤صوتا مفتوحا .

ولإبراز تناغم ظاهرة الكسرة مع أصوات الهمس في البيت الخمسين نضع هذه الترسيمة الموضِّحَة التي نُثْبِتُ فيها الأصوات والحركات :

فَـأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَشْقَيْتِ عِـيشَـتِــي وَ أَنْتِ الَّتِــي إِنْ شِئْتِ أَنْعَمْتِ بَالِياَ



وتلعب كلمة «شِئْتِ» دورا محوريا في بناء إيقاع البيت ، فقد تكررت في شطريه وتحتل الموقع نفسه ، وتتجاوب مع ما قبلها في الشطرين من خلال صوتي الهمزة والتاء ومع ما بعدها في كل الأصوات (شئت/ أشقيت «أ ، ش ، ت») و(شئت/ عيشتي «ش ، ت») و(شئت/ أنعمت «أ ، ت») ، كما أنها كلمة

مُوَلِّدة لكل المعاني ، ليس فقط داخل البيت وإنما على طول القصيدة . فالمشيئة سلطة ، والشاعر خاضع لهذه السلطة المزدوجة (سلطة القضاء والقدر وسلطة حب ليلى) ، وبذلك فحاله رهين برحمة هذه السُّلَطِ وتَرَفُّقِهَا .

٢-٣- تركيب

يتكامل الترصيع والتجنيس في القصيدة ليصنعان إيقاعا خاصا بها ، وهذا التكامل لا يعني أن الإيقاع منسجم يتجه وجهة واحدة ، وإنما هو إيقاع مُتحوِّل يتصاعد وينخفض بحسب هيمنة الأصوات ، وبحسب اختلاف تقنية الشاعر في نسج خطابه الشعري .

إن المتأمل في القصيدة إنشادا أو سماعا لا يفوته إدراك ما فيها من تفاوت على مستوى الإيقاع ؛ فبينما يبدو الإيقاع بطيئا عندما يشرع الشاعر في وصف حالته النفسية وتصوير معاناته يرفع السرد من وثيرة هذا الإيقاع عندما يحكي المجنون عن علاقاته بباقي المكونات ؛ وهو ما جعل إيقاع النص غير منتظم رغم هيمنة ظاهرتيْ الترصيع والتجنيس بمختلف أشكالهما ، ورغم تراكم العديد من الأصوات من الطبيعة نفسها في فضاء ضيق .

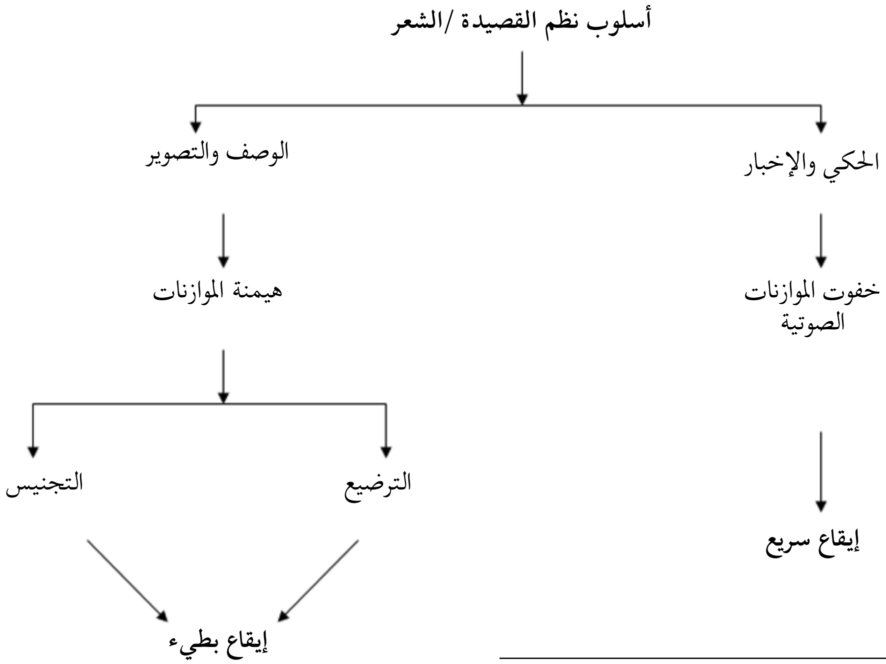
إنه مستويان مختلفان يُنازِع فيهما إيقاعُ الحكي إيقاعَ الوصفِ والتصويرِ . فالخطاب الشعري في القصيدة مزيج من الحكايات النَاتجة عن علاقات الشاعر بليلى أو بما يحيط بها ، ومن المناجاة الطويلة التي يركن الشاعر إليها ، فيُطِيلُ في تصويرها شرحا وتبريرا واعتراضا . وبذلك فإيقاع النص يتراوح بين إيقاع مهيمن ومُوجِّهٍ ، وهو إيقاع التصوير الذي يدفع في اتجاه البُطء ، وإيقاع مُخَلْخِلٍ هو إيقاع الحكي الذي يلعب دور المنقذ من الرتابة التي قد يُسْقِطُ فيها توالي الوصف .

ولا تنفرد «المؤنسة» بهذا الإيقاع ، فهو عام يكتنف الشعر العربي بدرجات ، بل إنه يشمل جنس الشعر مهما كان موطن إبداعه . قال نُورْ ثْروبْ فْرايْ Nor Throp Frye عن هذه الظاهرة : «نستطيع في كل قصيدة أن نسمع إيقاعين منفصلين على الأقل ؛ أولهما الإيقاع المتكرر الذي بَيَّنَّا أنه نظام من النَّبْرِ والوزن والأنساق الصوتية ؛

وثانيهما هو الإيقاع السِّيمْيَائيِّ للمعنى ، أو ما يُحَسُّ عادة بأنه إيقاع النثر (. . .) . ونحن نحصل على خطاب الشعر عندما يكون الإيقاع المتكرر هو الإيقاع المنظم الرئيس ، وعلى النثر عندما يكون الإيقاع السيميائي هو الأهم»[١] .

يُفْهَمُ من هذا الكلام أن التكرار هو الخيط الرفيع الذي يميز بين الإيقاعات داخل القصيدة الواحدة ؛ بل إن فْرايْ سيجعل الوزن كله وجها «من أوجه التكرار ، والكلمتان اللتان تدلان على التكرار ، وهما الإيقاع والنسق ، تدلان على أن التكرار مبدأٌ بِنْيَوِيٌّ في كل الفنون سواء أكان تأثيرها الرئيس زمانيا أو مكانيا»[١] .

ولتجسيد هذه الازدواجية في إيقاع القصيدة/ الشعر نصوغ هذه الترسيمة المحدِّدَة لأسلوب نظم الشعر ، والتقنيات المُنْتِجَة لهذه الازدواجية الناتجة عن إيقاعين مختلفين غير أنهما متلازمان دائما ، لكن باختلاف درجة الهيمنة بحسب الموضوع ومقام الشاعر .



٥٤٧ - تشريح النقد . ص ٣٤١ - ٣٤٢ .

٥٤٨ - نفسه . ص٣٢٣ - ٣٢٤ .

إن مكونات الخطاب الشعري لا تشتغل في استقلال عن بعضها البعض مهما كانت درجة هيمنتها ، وإنما تظهر فعاليتها في قدرتها على الدخول مع غيرها في علاقة انسجام أو تخالف لإبراز الدلالة وتحديد الإيقاع .

وقد شكل الترصيع والتجنيس ثُنائيا فعَّالا في بناء إيقاع النص والتعبير عن المعاني إما تأكيدا أو نفيا ، إضافة إلى الطباق الذي اشتغل بالموازاة مع هذين العنصرين للكشف عن حالة التناقض واللاَّتوازن في سلوكات المجنون ، وتحديدا في علاقاته بليلى وما أحاط بهذه العلاقة .

ولأننا اكتفينا بتحليل بعض النماذج من القصيدة التي تبرز دور الموازنات بتجليات الترصيع والتجنيس في نسج إيقاع «المؤنسة» ، فإنه سيكون من المفيد رصد كل حالات التجنيس والترصيع والتكرار التي قامت عليها القصيدة حتى نقدم صورة متكاملة عن مكونات النص في هذا المستوى ؛ وهو ما يختزله هذا الجدول :

البيت	المفردات	نوع العلاقة
١	ليلى – الخواليا	تجنيس
	اللهو – ناهيا	تجنيس
٢	ظل – ظله	تجنيس
	لهاني – لاهيا	تجنيس
٣	قال – القوم	تجنيس
٦	ركاب – الركاب	تجنيس
	ليت – ليت	تكرار
	الغضى – الغضى	تكرار
٧	ليل – الليل	تجنيس
٨	خليلي – خليلا	تجنيس
	تبكياني – بكى	تجنيس

٩	أشرف – أنشد الأبقاع – الأشعار	تجنيس+ ترصيع تجنيس+ ترصيع
١٠	يظنان – الظن	تجنيس
١١	أقواما – يقولون	تجنيس
١٢	العشي – المواشي	تجنيس
١٣	شب – شب بنو – ابنها	تكرار تجنيس
١٤	جلسنا – مجلسا نستلذه	تجنيس
١٥	ليلى – احتللن	تجنيس
١٦	حتى – احتضنت	تجنيس
١٨	قضى – قضى	تكرار
١٩	ابتلاني – ابتلانيا	تجنيس
٢٠	خبرتماني – تيماء	تجنيس
٢١	ترمي – المراميا	تجنيس
٢٢	داره – داري	تجنيس
٢٣	حالهم – الحظ – حباليا	تجنيس
٢٤	أعلو – علانيا	تجنيس
٢٥	بيني – بينها	تجنيس
٢٦	النجم – الصبح	ترصيع
٢٧	بدا – بدا سهيل – أهل	تكرار تجنيس
٢٨	سميت – سمية	تجنيس
٢٩	الريح – للريح	تجنيس
٣٠	تمنعوا – تحموا تمنعوا – تمنعوا	ترصيع+ تجنيس تكرار

٣١	عند- عندي- عندها	تجنيس
٣٢	قضى – قضى لغيرنا – الغرام	تكرار تجنيس
٣٣	فويدي – فؤاديا	تجنيس
٣٤	الليالي – الليالي ليلة – ليلة	تكرار أعد – أعد
٣٥	أخرج – أحدث	ترصيع
٣٦	صليت – المصلى	تجنيس
٣٨	الأسماء – اسمها	تجنيس
٣٩	ليلى – ليلى	تكرار
٤٠	أبكيتني – أبكيت – البواكيا	تجنيس
٤١	تشرى – تشترى	تجنيس
٤٤	خليلان – خليلين نرجو – يرجوان اللقاء – تلاقيا	تجنيس
٤٥	المنى – المنى تعرض – تعرضي	تكرار تجنيس
٤٦	يقول – قلت	تجنيس
٤٨	شأن – شانيا	تجنيس
٥٠	شئت ـ أشقيت ـ عيشتي شئت – شئت – التي – التي أشقيت – أنعمت	تجنيس تكرار تجنيس+ ترصيع
٥٣	رحلي – حياليا	تجنيس
٥٤	يمينا – يمينا	تكرار

	يمينا ـ شمالا شمالا – شماليا	ترصيع تجنيس
٥٥	خيالا – خياليا	تجنيس
٥٦	السحر – للسحر رقية – راقيا	تجنيس تجنيس
٥٨	فؤادي – فؤاديا	تجنيس
٥٩	اليمانون – يمانيا	تجنيس
٦٠	أسائلكم – سال نعمان – نعمان	تجنيس تكرار
٦٦	الواشي – تشيها – واشيا	تجنيس
٦٧	ظعن – ظعن الأحباب – الحب	تكرار تجنيس
٦٨	زني – زنتها	تجنيس
٧٠	ليلى – ليلى	تكرار
٧١	خليلي – ليلى	تجنيس

خلاصات

كـان الحرص شـديدا على أن أُقَـفِّي كل قـسم ، بل كل فـصل ومـحـور من محاور هذا الكتاب «بربط أو تركيب» يختزل أهم النتائج المُتَوَصَّلِ إليها ؛ ومع كل ذلك تبقى الحاجة إلى خلاصات جامعة من الأمور الضرورية .

من هذا المنطلق سأعـمل على تجـمـيع مـا تَفَـرَّقَ في «التـركـيب والربط» ، واختـزال مـا تم التـفـصـيل فـيـه عند كل مناقشـة لقـضـيـة من القـضـايا البـلاغـيـة والنقدية المتعلقة بالغزل العذري .

لقد مَكَّنَ افْتِحاصُ شعر هذه المدرسة الشعرية الفردية في الإبداع العربي القـديم من الاطمئنان لبعض الأحكام التي كانت تحتاج للشاهد والمثال ، كـما مَكَّنَ من مراجعة الكثير من المعارف إما بالإلغاء أو التعديل ، وذلك بالاحتكام إلى النص الشعري في المقام الأول . ويمكن إعادة صياغة مختلف الملاحظات والنتائج المستخلصة من قراءة آراء النقاد والدارسين الذين تناولوا هذا القسم من الشعر بالمناقشة ، أو المستخلصة من تحليل النصوص الشعرية المُمثِّلة لمدرسة الغزل العذري كما يلي :

١- بَيَّنَ التحليل أن عنترة بن الشداد العبسي يشكل عمود الغزل العذري الجاهلي ، ومجنون ليلى وجميل بن معمر عموداه في العصر الأموي . فالاكتفاء بِدراسة شعر هؤلاء كافٍ لتشكيل تصور متكامل عن طبيعة هذا الغزل . مع ضرورة التنبيه على التميز في بناء القصيدة العنترية وتَفَرُّدِها بالتداخل والتكامل أيضا بين معاني الغزل ومعاني الحماسة والفروسية ، وهو ما افتقرت إليه قصيدة الغزل الأموي بشكل عام .

٢- لم يكن استقلال الغزل الأموي بشكليه (العذري والحضري) عن الغزل

الجاهلي ، ليخلق القطيعة الكاملة ، وإنما ظلت الأواصر قائمة بينهما وإن بمظاهر جديدة تتناسب مع هذه الاستقلالية ، ويمكن تَلَمُّسُ أوجه امتداد الغزل الجاهلي في الأموي في العناصر الآتية :

٢-١- ظلت أنواع الغزل الكبرى قائمة في العصرين معا دون اسْتحداثٍ لأنواع جديدة ، كالغزل بالمُذَكَّرِ الذي ظهر لاحقا ، أي في العصر العباسي . فمهما تعددت التسميات ، فإن الغزل العذري ظل مُجاوِرا للغزل الحضري ضمن نوع كبير سميناه «الغزل العاطفي الذاتي» مقابل «الغزل الوظيفي العام» ، سواء في الجاهلية أو في العصر الأموي .

٢-٢- لم تختلف الخصائص الفنية للقصيدة الغزلية باختلاف العصرين إلا في بعض المقومات المتصلة أساسا ببناء القصيدة والمعجم . فقد ظلت القصيدة الغزلية الجاهلية(١) محكومة بالبناء التقليدي للقصيدة الجاهلية عموما ، إذ تَعَدُّدُ الأغراض والموضوعات يفرض شكلا من البناء يتلاءم مع هذا التعدد ؛ بينما تحررت القصيدة الغزلية العذرية الأموية من «نمطية» البناء الذي صار لاحقا عن القصيدة ، إذ لا يوجد قالب جاهز له تُصَبُّ فيه المعاني .

أما المعجم فقد تغير حينا واختلف في بعض مظاهره أحيانا أخرى ، حيث غاب المعجم الحربي الغزلي الذي عهدنا وجوده في شعر عنترة من القصيدة الغزلية الأموية ؛ كما رَقَّ هذا المعجم كثيرا مع المجنون وجميل وعروة وغيرهم عكس الجاهليين الذين احتفظ معجمهم الغزلي بقدر من الصعوبة .

٢-٣- لم تُحْدِثِ القصيدة الغزلية العذرية خرقا كبيرا في هندستها وإيقاعها

---

(١) نتحدث هنا عن استثناءات نادرة جدا وليس عن قاعدةٍ . فقد رأينا كيف أن الغزل لم يكن مستقلا بذاته حتى يشكل قصيدة كاملة .

خصوصا الخارجي ، فقد ظلت عمودية بشطرين متناظرين ، مُخْلِصَةً لمبدإ الوحدة على مستوى الوزن (البحور الطويلة) والقافية والروي . إضافة إلى احتفالها بظواهر إيقاعية داخلية كالتكرار والتوازي ، وهو أمر مألوف في الشعر العربي القديم عموما ؛ مع تسجيل ملاحظة بارزة في إيقاع هذه القصيدة ذي المستويات المتعددة المرتبطة بلحظات التوتر النفسي أكثر من ارتباطها بالمقومات الإيقاعية المُدْرَكَةِ (وزن ، تكرار . . .) .

٢-٤- كَشَفَ التحليل أن الصورة الشعرية في الغزل العذري الجاهلي والأموي لم تخرج عن الصورة الشعرية في غيره من الأغراض لا من حيث مقوماتها (التشبيه ، المجاز ، الاستعارة ، الكناية ، التمثيل . . .) ، ولا من حيث طبيعتها (التفات الشعراء إلى الطبيعة وتوظيفها في الصورة الشعرية) .

غير أنها صورة مُميَّزة جدا نظرا لِغِناها ولبراعة الشعراء في استثمارها لبناء معانيهم الشعرية ؛ إذ كان بحثنا هذا مناسبة لإبراز ثَراء النص الغزلي من حيث الصورة الشعرية الخارقة ، وهو أمر مفاجئ نظرا لما ترسخ في الأذهان من أن الغزل لا يرقى في هذا الجانب إلى أغراض أخرى ، وربما كان إهمال اللغويين والبلاغيين له عاملا في إيمان الناس بأن احتفال النص الغزلي بعناصر البيان والبديع وغيرهما لا يرقى إلى المستوى المطلوب .

إنها دعوة مسنودة بالحجة لمُراجعة هذا الإيمان الظالم للغزل الذي يفوق ، من حيث مُكوناتُه البلاغية ، الكثير من الأغراض الأخرى ، ففيه من الصور البلاغية ما يجعل تصنيفه في الصدارة أمرا بعيدا عن المبالغة ، قريبا إلى الموضوعية ، سواء تعلق الأمر بكثافة الصور في النص أو فَرادتها . ولعل غِناها نابع من عمق الإحساس بالألم وشدة التعلق بالأمل ، بل إن فَرادَتَها صورة من فَرادة هذه العلاقة الغريبة بين جِنْسَيْ الأنثى والذَّكر ، التي لا تُدْرَكُ أحيانا إلا من باب الإيمان بإمكانية تَحَقُّقِ العجائبي في العلاقات الإنسانية المتعددة .

٣- إذا كان التبسيط يقتضي الاختزال ، فإن الاختزال غالبا ما يقوم على التعميم ، والتعميم نادرا ما يكون مُنْصِفًا . وغير خافٍ ما قادت إليه الرغبة في التبسيط والاختزال من تعميم أدى إلى اضطرابٍ في تصنيف أشعار العرب بحسب أغراضها . فَمَنْ مِنَ الدارسين والنقاد يجهل ما قام به حازم القرطاجني من إسقاطٍ رأْسِيٍّ مُباشِرٍ لِثُنائية أرسطو الشهيرة في تقسيم الشعر «التّراجيدية والكوميديا» ليصير الشعر العربي القديم بكل أغراضه إلى مَديح وهجاء . أما الشعر الغنائي الذي اخرجه أرسطو من دائرة الأشعار الجيدة وبَوّأَهُ أَحَطَّ المراتب ، فقد صار ، بموجب هذا الاختزال ، شاملا ومُسْتَوْعِباً للمدح والهجاء والرثاء والغزل والاعتذار . . . !

الشعر العربي القديم «غنائي»! واحدة من العبارات المَسْكوكة التي تُخْفي وجها من أوجه الّلاإنصاف . هكذا دَرَجَ كثير من نقاد الشعر العربي القديم على وَسْمِهِ بإطلاق وهُمْ يدركون أنه أغراض شَتَّى لا يمكن للغنائية أن تستوعبها جميعا . فَتَحْتَ هذا الحُكم التَّبْسيطي مُفارَقَةٌ عجيبة ، أَخَفُّها إشراكُ الرثاء والغزل والمدح والهجاء . . . في الأصل نفسه . أما أشَدُّها فإهمالُ الغزل والاعتناء بغيره من الأغراض علما أنه أكبر تَجَلٍّ للغنائية ، خصوصا العذري منه الذي يتفرغ فيه الشاعر للتغني بآمال وأحلام الذات وهي تَحِنُّ إلى إِلْفها أو تُوَدِّعُه بأسبابٍ تتعلق بالفقر والغنى أو الصراع القَبَلي أو سلطة التقاليد أو غيرها من الأسباب التي كان من الممكن تجاوزها . أما التَّغَنِّي بالموت وحُرْقَتِهِ ضمن غرض الرثاء ، فإنْ حَصَلَ مَرَّةً فلا يتجدد إلا في حالات نادرة وعند شعراء قَليلين كالخنساء ، لأن الفراق النهائي يُنْسِي ، وهو محكوم بسلطة قاهرة لا سبيل إلى مُغالبتها ، وعادلة لا مجال للاحتجاج عليها ؛ بل هي مَدْعَاةٌ للصبر والاحتساب . أما الغزل فإنه يتغذى من الشَّتاتِ الذي لا فراق ولا لقاء فيه . ولذلك كان الغرض الأوحد لكثير من الشعراء في العصر الأموي ، والأصل الثابت في شعر كل الشعراء الذين نَوَّعوا في الأغراض «جاهليون وأمويون» . وهي ميزة لا ينازعه فيها أي غرض آخر .

لقد أثارني ، بل استفزني هذا التعميم في الحكم والإهمال في التعامل ، فكان الحافز قويا للبحث في هذا الغزل من خلال دراسة وتحليل إحدى أطول وأشهر القصائد العذرية ضمن دراسة مُوَسَّعَةٍ للغزل العذري تناولتُ فيها مختلف القضايا البلاغية والنقدية المحيطة به .

إن قصيدة « المُؤْنسَة « تَمْثِيلٌ مُطْلَقٌ للعذرية الخالصة التي لا يَعْتَورُها الحديث في محاسن المرأة كما في غيرها من قصائد المجنون وشعراء مدرسة الغزل العذري . كل ما تشتمل عليه معاني الحب المُدَمِّرِ واللَّهْفَةِ على المحبوبة واستجداء الصبر واقتناص لحظات اللَّذة بالاسْتِغْشاءِ أو الأمل . . . وكثير من المشاعر المتناقضة التي تعود إلى ذاتٍ ابْتُلِيَتْ بما لم تستطع رده أو امتلاكه ؛ وجدت نفسها مُحاصَرَةً بالأهل والوشاة وأحكام العادات والتقليد وتعليم الدين ، ومَدفوعةً أيضا بالرغبة في التمرد على كل ذلك ما عدا المحبوبة رغم الانتفاضة المؤقتة التي سرعان ما تخبو .

وتبعا لذلك كان لإيقاع القصيدة الكثير من المؤشرات التي تَتَحَكَّمُ حَرَكَةُ الذاتِ في علاقاتها المختلفة ، وانعكاس ذلك على نفسية المجنون في ارتقائه وانحداره وتَمَدُّدِه وتَقَلُّصِه .

الغنائية العربية إذن هي المأساة (لا الأرسطية) التي تحل بالذات فتموت وتحيا ، وتستكين وتنتفض ، وتتناقض وتنسجم . . . هي التهاوي التراجيدي للشاعر نحو العذاب المُقيم الذي لا نهاية له دون أن يثير شفقة الكل ، ودون أن يسعى إلى «التَّطْهير» . فهو مُصِرٌّ على الإدمان على الاحتراق بِشُواظ المسافة الفاصلة بين الأمل والألم . إنها تَجاوُرُ إيقاعات من وحي العلاقة بين الذات الشاعرة/ العاشقة وواقع ثقيل تتصارع فيه الأحلام والكوابيس .

خلاصة الأمر ، أنَّ شعر الغزل العذري غنيٌّ بلغته وأساليبه وإيقاعه وصوره . . . غِنَى التجربة العاطفية التي كانت باعثا عليه ، ولذلك فهو حقيق بأن يعاد إليه دراسة وتحليلا دون الارتكان إلى أحكام مُضَلِّلَةٍ .

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم
- ابن أبي حجلة . ديوان الصبابة : أخبار العشاق . تحقيق محمد ابراهيم الدسوقي . مكتبة ابن سينا . ط١٩٩٤م .
- ابراهيم عبد الرحمان محمد . الشعر الجاهلي : قضاياه الفنية والموضوعية . دار النهضة العربية . بيروت . لبنان . دون ت/ط .
- ابراهيم أنيس . موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلومصرية . القاهرة . ط . ١٩٧٨م .
- ابن حزم . طوق الحمام في الألف والألاف . تحقيق إحسان عباس . المؤسسة العربية للدراسات النشر . ط١/١٩٩٣ م .
- ابن رشد . تلخيص كتاب الشعر . تحقيق تشالس بترورت وأحمد عبد المجيد هريدي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط ١٩٨٦ م .
- ابن رشيق . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل . بيروت . لبنان . ط٥/١٩٨١ م .
- ابن سلام الجمحي . طبقات الشعراء . تحقيق عمر فاروق الطباع . دار الأرقم . بيروت . لبنان . ط١/١٩٩٧م .
- ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر . تحقيق عباس عبد الستار . دار الكتب العلمية . بيروت .ط١/١٩٨٢م .
- ابن عبد ربه . العقد الفريد . تحقيق عبد المجيد الترحيني . دار الكتب العلمية . بيروت .ط٣/١٩٨٧ م .
- ابن عربي . اصطلاح الصوفية . تحقيق عبد الرحيم مارديني . دار المحبة . دمشق . ط١/٢٠٠٣ م .
- ابن قتيبة . الشعر والشعراء . تحقيق مفيد قميحة . دار الكتب العلمية . بيروت . ط٢/١٩٨٥ م .

- -ابن الأثير . المثل السائر . تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة . دار نهضة مصر . القاهرة . دون ت/ط .
- ابن المعتز . كتاب البديع . تعليق إغناطيوس كراتشقوفسكي . مكتبة المثنى . بغداد . ط١٩٧٩/٢ م .
- ابن منظور . لسان العرب . دار صادر . ط١٩٩٤/٣ م .
- أبو زيد القرشي . جمهرة أشعار العرب . تحقيق علي فاعور . دار الكتب العلمية . بيروت . ط١٩٨٦/١ م .
- أبو عثمان بن عمرو بحر الجاحظ :
  * البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . دار الجيل . بيروت . ط١٩٩٠م .
  * الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة مصطفى البابي الحلبي . القاهرة .
- أبو العباس ثعلب . قواعد الشعر . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي . الدار المصرية اللبنانية . القاهرة . ط١٩٩٦/١ م .
- أبو الفرج الأصفهاني . الأغاني . تحقيق عبد علي مهنا وسمير جابر . دار الكتب العلمية بيروت . ط١٩٩٢/٢ م .
- أبو القاسم الزمخشري . أساس البلاغة . تحقيق عبد الرحيم محمود . دار المعرفة . بيروت .ط١٩٧٩ م .
- أبو هلال العسكري :
  * الصناعتين . تحقيق مفيد قميحة . دار الكتب العلمية . بيروت . ط١٩٨١/١ م .
  * ديوان المعاني . نشر مكتبة القدسي القاهرة .ط ١٣٥٢هجرية .
- أحمد أبو زيد .التناسب البياني في القرآن . مطبعة النجاح . الرباط .ط١٩٩٢/١ م .
- أحمد وهب رومية . شعرنا القديم والنقد الجديد . سلسلة عالم المعرفة . ع٢٠٧ . مارس ١٩٩٦ م .

- أحمد شوقي . الشوقيات . شرح ابراهيم شمس الدين . دار صبح . بيروت . ط١/ ٢٠٠٨م .
- أرسطو :
* فن الشعر . ترجمة عبد الرحمان بدوي . دار الثقافة . بيروت . دون ت/ط .
* فن الخطابة . ترجمة بدوي . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد .دون ت/ط .
- أفلاطون . الجمهورية . ترجمة حنا خباز . دار القلم . بيروت . ط٢/١٩٨٠م .
- بشرى موسى صالح . الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . المركز الثقافي العربي .ط١/١٩٩٤م .
- بشر بن أبي خازم . الديوان . تحقيق عزة حسن . دار الشرق العربي . بيروت . ط . ١٩٩٥م .
- بهي الدين زيان . الشعر الجاهلي : تطوره وخصائصه الفنية . دار المعرفة . القاهرة . ط١٩٨٢ م .
- تأليف جماعي . جماليات المكان . عيون المقالات .البيضاء .ط٢-١٩٨٨ م .
- تأليف جماعي . في أصول الخطاب النقدي الجديد . ترجمة أحمد المديني . عيون المقالات . ط٢/١٩٨٩م .
- تأليف جماعي . المنهجية فى الأدب والعلوم الإنسانية . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . ط١/١٩٨٦م .
- تأليف جماعي . مجلة علام الفكر . المجلد,٣٠ج,٢أكتوبر- دجنبر ٢٠٠١ م .
- تأليف جماعي . مجلة علامات في النقد .مج,١٠ج,٣٧شتنبر ٢٠٠٠
- تأليف جماعي . مجلة فكر ونقد . العدد,١٨ أبريل ١٩٩٩ م .
- تأليف جماعي . مجلة الوحدة العربية .ع٤٩ . أكتوبر ١٩٨٨م .
- تاج السر الحسن . الابتداعية في الشعر العربي الحديث . دار الجيل . بيروت . ط١/١٩٩٢ م .

- جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . دار المعارف القاهرة . ط١٩٨٠ م .
- الجاحظ . الحيوان . تحقيق عبد السلام هارون . مكتبة مصطفى البابي الحلبي . القاهرة . ١٩٣٨م .
- جان ماري جويو . مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ترجمة سامي الدروبي . دار اليقظة العربية . بيروت . ط٢/ ,١٩٦٥
- جان كوهين . بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . دار توبقال . البيضاء . ط١٩٨٦/١ م .
- جرير . الديوان .شرح وتقديم مهدي ناصر الدين . دار الكتب العلمية . بيروت .ط١٩٩٥ م .
- جلال الدين السيوطي . طوق الحمامة]وصول الأماني بأصول التهاني [تحقيق مصطفى عبد القادر عطا .مؤسسة الكتب الثقافية . بيروت .ط١٩٨٨/١م .
٣٦٦٢ -Bجميل بن معمر :
* الديوان . تحقيق إميل بديع يعقوب . دار الكتب العلمية . بيروت . ط٢٠٠٤/١م .
* شرح الديوان . ابراهيم جزيني . المؤسسة العربية للطباعة والنشر . بيروت .دون ط/ت .
- جورج غريب . الغزل : تاريخه وأعلامه . دار الثقافة . بيروت .ط١٩٧٥/٣ م .
- جوليا كريستيفا . علم النص . ترجمة فريد الزاهي . دار توبقال . البيضاء . ط١٩٩٧/٢م .
- جون كلود فاديه . الغزل عند العرب . ترجمة ابراهيم الكيلاني . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . ١٩٧٩م .
- جرار جنيت . مدخل إلى النص الجامع . ترجمة عبد العزيز شبيل . المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٩م .

- حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . دار الغرب الإسلامي . بيروت .ط١٩٨٦/٣م .
- حسان أبو رحاب . الغزل عند العرب . مكتبة الثقافة الدينية . القاهرة .ط٢٠٠٤/١ م .
- خازن عبود . شعراء قتلتهم أشعارهم وحبهم . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط٢٠٠٣/١ م .
- خالد اللحام . وقالوا في الحب . المؤسسة اللبنانية العربية للتوزيع والطباعة والنشر . ط١٩٩٦/١ م .
- ذو الرمة . الديوان . شرح الخطيب التبريزي . تحقيق مجيد الطراد . دار الكتب العلمية . ط٢٠٠٤م .
- روز غريب . النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . دار الفكر العربي . بيروت/١٩٩٣م .
- رومان ياكبسون . قضايا الشعرية .ترجمة محمد الولي ومبارك حنون . دار توبقال . ط١/ ١٩٨٨ م .
- زهير بن أبي سلمى . الديوان . صنعة الأعلم الشنتمري . تحقيق فخر الدين قباوة . دار الآفاق الجديدة . بيروت .ط١٩٨٠/٣ م .
- سليمان العيسى . حب وبطولة .المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط١٩٨٠/٢ م .
- شارل هاروش .فكرة الحب في مجنون إلسا وأعمال أراكون . ترجمة ولي الدين السعيدي . دار النمير . دمشق .ط ١٩٨٨ م .
- شكري فيصل . تطورالغزل بين الجاهلية والإسلام . دار العلم للملايين .بيروت . دون ط/ت .
- شوقي ضيف :
  * التطور والتجديد في الشعر الأموي . دار المعارف .ط١٩٨١/٧ م .
  * الحب العذري عند العرب . الدار المصرية اللبنانية . القاهرة . ط ١٩٩٩

– صادق جلال العظم . في الحب والحب العذري . منشورات عيون . البيضاء . ط١٩٨٧/٣ م .
– صامويل ليفن .البنيات الللسانية في الشعر . ترجمة محمد الولي وخالد التوزاني . منشورات الحوار الأكاديمي . ط١٩٨٩/١م .
– صلاح عبد الصبور . قراءة جديدة لشعرنا القديم . دار العودة .القاهرة . ط١٩٩٢/٣م .
– الطاهر لبيب :
* سوسيولوجيا الغزل عند العرب . ترجمة مصطفى المسناوي . عيون المقالات . ط١٩٨٧/١ .
* سوسيولوجيا الغزل عند العرب .ترجمة حافظ ذياب . سينا للنشر . القاهرة .ط١٩٩٤/١م .
– طه ابراهيم . تاريخ النقد الأدبي عند العرب . دار الكتب العلمية . بيروت . ط١٩٨٥/١م .
– طه حسين . حديث الأربعاء . دار الكتب العلمية القاهرة . ط١٩٧٦/١٢ م .
– عباس الجراري .صفحات دراسية من القديم والحديث . دار الثقافة . البيضاء دون ت/ط .
– عبد الرؤوف بابكر السيد . المدارس العروضية في الشعر العربي . المنشأة العامة للنشر . ليبيا . ط١٩٨٥/١م .
– عبد العزيز الجرجاني . الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ومحمد علي البجاوي . دار القلم . بيروت . دون ت/ط .
– عبد العزيز الكفراوي . الشعر العربي بين الجمود والتطور . دار القلم . بيروت . ط٢/دون تاريخ .
– عبد العزيز نبوي . دراسات في الأدب الجاهلي . مؤسسة المختار للنشر والتوزيع . القاهرة . ط ٢٠٠٦/٣م .

- عبدالقادر الرباعي ـ الصورة في النقد الأوروبي ـ مجلة المعرفة ـ سورية . عدد ٢٠٤/ شباط ١٩٧٩ .
- عبد القاهر الجرجاني :
* أسرار البلاغة . تحقيق محمد الفاضلي .المكتبة المصرية . بيروت . ط١٩٩٩/٢م .
* دلائل الإعجاز . تعليق محمد رشيد رضا . دار المعرفة . بيروت . ط١٩٩٨/٢م .
- عبد القادر القط . في الشعر الإسلامي والأموي . دار النهضة العربية . بيروت . ط١٩٧٩م .
- عبد الملك أحمد الوادعي . ثغرك همسة شاعر . دار المناهل . بيروت . ط١٩٨٦/١م .
- عبد الأمير مهنا . شهداء العشق وطرائف العشاق . دار الفكر اللبناني . بيروت . ط١٩٩٠/١م .
- عروة بن حزام . الديوان . تحقيق أنطوان محسن القوال . دار الجيل . بيروت . ط١٩٩٥/١م .
- عفيف نايف حاطوم . الغزل في العصر الأموي . دار صادر . بيروت . ط١٩٩٧/١م .
- علي البطل . الصورة في الشعر العربي . دار الأندلس . ط١٩٨٠/١ م .
- عماد حاتم . مدخل إلى الآداب الأوربية الدار العربية للكتاب . ط ١٩٨٤/٢م .
- عمر أوكان . لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث . أفريقيا الشرق ، ١٩٩٦م .
- عمر بن أبي ربيعة . الديوان . شرح وتقديم عباس ابراهيم . دار الفكر العربي . بيروت . ط١٩٩٤/١ م .

- عنترة بن شداد العبسي . الديوان . شرح يوسف عيد . دار الجيل . بيروت . ط١ ٢٠٠١م .
- غاستون باشلار . جماليات المكان . ترجمة غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط٥/٢٠٠٠ م .
- غراهام هو . مقالة في النقد الأدبي . ترجمة محيي الدين صبحي . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . دمشق .
- فاروق شوشة . أحلى عشرين قصيدة حب . دار العودة . بيروت .ط١٩٧٣ م .
- فرانسوا مورو . البلاغة : المدخل لدراسة الصور البيانية . ترجمة محمد الولي وعائشة جرير . أفريقيا الشرق ط٢/٢٠٠٣ م .
- فيكتور شلحت . النزعة البيانية عند الجاحظ . دار المشرق . بيروت .ط٣ دون تحقيق .
- قدامة بن جعفر . نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . مكتبة خانجي .ط٣ .
- قيس بن ذريح .الديوان . شرح راجي الأسمر . دار الفكر العربي . بيروت . ط١/١٩٩٧ م .
- قيس بن الملوح :
  * الديوان .جمع وترتيب أبي بكر الوالبي . تحقيق جلال الدين الحلبي . دار النجم . بيروت . ط١/١٩٩٤ م .
  * الديوان . جمع وترتيب أبي بكر الوالبي . تحقيق محمد علي شمس الدين . منشورات مؤسسة الأعلمي . بيروت .ط١/٢٠٠١ م .
  * الديوان . جمع و تحقيق عبد الستار أحمد فراج .دار صادر . بيروت . ط١٩٧٩م .
- كثير عزة . الديوان . تحقيق رحاب عكاوي . دار الفكر العربي . بيروت ط١/١٩٩٦م .
- كريم عاصي . أجمل قصائد الحب والغزل . دار الفكر اللبناني . بيروت . ط١/١٩٩٦م .

- الأعشى . الديوان . شرح وتقديم . مهدي محمد ناصر الدين . دار الكتب العلمية . بيروت .ط١٩٩٣/٢م .
- ليلى الأخيلية وتوبة الحميري . الديوان . شرح وتقديم أنطوان القوال . دار الفكر العربي . بيروت . ط٢٠٠٣/١ م .
- المتنبي . الديوان . شرح عبد الرحمان البرقوقي . تحقيق عمر فاروق الطباع . دار الأرقم . بيروت .دون ت/ط .
- المرزوقي . شرح ديوان الحماسة . تحقيق .أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة .ط١٩٥١/١ م .
- المرقشين (الأكبر والأصغر) . الديوان . تحقيق كارن صادر .دار صادر . بيروت . ط١٩٩٨/١م .
- كعب بن زهير . الديوان . صنعة السكري . مركز تحقيق التراث . دار الكتب والوثائق . القاهرة . ط٢٠٠٢ م .
- محمد حسن عبد الله . الصورة والبناء الشعري . دار المعراف . القاهرة ١٩٨١م .
- محمد الجزائري . خطاب العاشق : ميثولوجيا ورؤى من عشتار سيدة الحب الأولى إلى المتنبي عاشقا . دار الشروق . عمان . ط١٩٩٦/١ م .
- محمد شكري عياد . موسيقى الشعر العربي . دار المعرفة .ط١٩٦٨/١ م .
- محمد عابد الجابري . نحن والتراث : قراءة معاصرة في تراثنا الثقافي الفلسفي . المركز الثقافي العربي . البيضاء .ط١٩٨٦/٥ م .
- محمد عدناني . تكامل القصيد والخبر في قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير . جذور للنشر . ط ٢٠٠٦/١ م .
- محمد العمري :

* تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر (الكثافة ، الفضاء ، التفاعل) الدار العالمية للكتاب . البيضاء . ط ١٩٩٠/١ .

* البلاغة العربية : أصولها وامتداداتها . إفريقيا الشرق . البيضاء . ط١/١٩٩٩م .
* أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراء ة . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . ط١/ ٢٠١٣م .
* الموازنات الصوتية في الرؤيا البلاغية والممارسة الشعري :نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر . إفريقيا الشرق . ط١/٢٠٠١ م .
- محمد غنيمي هلال .ليلى والمجنون . مكتبة الأنجلو مصرية . دون ت/ط .
- محمد مشبال . مقولات بلاغية في تحليل الشعر . مطبعة النجاح الجديدة . الرباط . ط١/١٩٩٣م .
- محمد مفتاح :
* تحليل الخطاب الشعري :استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي . ط٣/١٩٩٢م .
* في سيمياء الشعر القديم . دار الثقافة . البيضاء . ط١٩٨٩ م .
- محمد نجيب البهبيتي . تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري . دار الفكر . دون ت/ط .
- محمد الولي . الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . المركز الثقافي العربي .ط١/١٩٩٠ م .
- محيي الدين الجنان . مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة . دار الكتب العلمية . بيروت . ط١/١٩٩٥ م .
- امرؤ القيس . الديوان . تحقيق حنا الفاخوري .دار الجيل . بيروت .ط١/١٩٨٩م .
- مصطفى المراغي . علوم البلاغة : البيان والمعاني والبديع . دار الكتب العلمية .بيروت . ط١/١٩٨٢ م .
- مصطفى ناصف :
* نظرية المعنى في النقد العربي . دار الأندلس . بيروت . دون ط/ت

* دراسة الأدب العربي . بيروت . ط٣/١٩٨٣ م .
- النابغة الذبياني . الديوان . شرح وتقديم عباس عبد الساتر . دار الكتب العلمية . بيروت . ط٢/١٩٨٦م .
- نور ثروب فراي . تشريح النقد : محاولات أربع .ترجمة محمد عصفور . منشورات الجامعة الأردنية عمان .ط١٩٩١م .
- يوسف حسين بكار . اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري . دار الأندلس . بيروت . ط٢ .

ب- الأجنبية

- A.J.Graimas. Du Sens. Op. cit.
- David Fontaine. La Poétique. Edition Nathan.Paris 1993.
- Francois Moreau. L؛ image Litteraire. Societe d' edition d؛ enseinement superieur. Paris 1982.
- Gérard Cordesse. Gérard Lebas. Yves Le Pellec. Langages littéraires. Pum (mirail) toulouse 1988.
- G.Genette:
  * (Critique et Poétique): Figure 3. Seuil 1972.
  * Figures I. Seuil 1966.
- Henri Meschonnic. Critique du Rythme. Edition veddier 1982.
- J. COHEN. Le Haut Language. Op cit.
- Jeaun Molino, Joelle Tamine. Introduction a L’analyse de la Poésie. Presses universitaires de France1988.
- Michel Arrivé. la sémiotique Littéraire. Klincksieck 1972.
- Maurice- Jeun Le febvre. Structure du Discours de la Poésie et du Recit. Suisse 1977.

- Pierre Caminad. Image et Metaphore. Bordas. Pari 1970.
- T. Todorov, O. Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Ed du seuil. Paris 1972.
- T.Todorov. La Poétique. Seuil. Paris 1968.

فهرس الموضوعات:



د.محمد عدناني

هذا الكتاب

تنطلق هذه الدراسة من فرضية علمية مَكِينَةٍ في البحث العلمي، وهي أن البحث في موضوع ما، مهما تكَرَّر، لن يحيط بكل القضايا التي يطرحها. وأن كل بحث تظل نتائجه جزئية ونِسبية لا تقطع الطريق أمام التجديد ومُعاوَدَةِ النظر في الموضوع نفسه من زوايا مُغايرة. وهذا الواقع ينطبق على الغزل العذري الذي لم يَنَلْ حظه كاملا من الدراسة كشعر/ نص. ولم يُلْتَفَتْ إلى قضاياه النقدية والبلاغية بالقدر نفسه الذي تمَّ به الاهتمام بالجانب الإخباري الذي قاد في النهاية إلى مجموعة من الدراسات التاريخية. بينما وقعت بعض الدراسات النادرة جدا، التي اهتمت بالتحليل النَّصّي، تحت جاذبية المنهج حتى صار شعر هؤلاء الشعراء، في نظر بعض الباحثين، تعبيرا عن "صَعْلَكَةٍ" وتمردا ناتجيْن عن حرمان الشعراء من مُتْعَةٍ مُسْتَحَقَّة في ظل حكم سياسي/ أموي مُسْتَبِد، وصار عند البعض الآخر هَذَيَانٌ لِمَرْضى يحتاجون معالجةً نفسية حتى يعودوا أسْوِياء. وهي المهمة التي انتدب بعض الباحثين أنفسهم لأجلها.

وأمام هذا الانجرار خلف الدراسة الخارجية للنص، المتصلة بالشاعر والسياق الخارجي كان الفراغ مُهولا في الخزانة العربية من حيث المؤلفات التي تناولت هذا الغزل بمنطق التحليل الذي لا يُجافي النص مُجافاةً كاملة ولا يُوغِلُ في الانطباع.

إننا بكتابنا هذا، وإذ نُنَبِّه على النقائص التي اعْتَوَرت الدراسات السابقة للغزل العذري على نُدْرتها، لا ندَّعي أننا سنتجاوزها بالمُطْلَق، وإنما سنحاول مُحاوَرَتها والاستفادة منها بالقدر الذي يخدم توجهنا، فالمسافة الفاصلة بين دراستنا وغيرها تُخْتَزَل في المقام الذي احتله النص من اهتمام الباحثين، وفي زاوية نظرنا إليه "زاوية بلاغية-شعرية". كما أننا لا ندعي أن هذا الكتاب يحيط بكل القضايا المرتبطة بظاهرة الغزل العذري، فالشعر يطرح من الإشكالات ما لا تحيط به دراسة واحدة. وبذلك فإن كتابنا يتصدى للأسئلة المُوجِبَةِ لأجوبة مُسْتَدَلٍّ عليها من خلال فَرْك النصوص وتحليلها دون إقصاء أو تَغْيِيبِ السِّياق لأننا نؤمن بتكامل القَصيدِ والخَبَر واقتران أحدهما بالآخر اقترانَ اضْطرارٍ لا اختيارٍ. وذلك وفق مرجعية علمية مُحَصَّنَة بمنهج واضح وبِجهازٍ مفاهيميٍ مضبوط. وكل هذا قد يكون أكبر من طاقة صاحب هذه الدراسة.

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com

darkonoz
darkonoz
darkonoz.almarefa

ISBN 995774556-5
9789957745561